Лев Любимов

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

ВИЗАНТИЙСКАЯ
художественная система

Фундамент
ДРЕВНЕРУССКОЙ
художественной культуры

КИЕВСКАЯ ДЕРЖАВА

ВЛАДИМИРО-
-СУЗДАЛЬСКАЯ
твердыня

О значении и судьбах
ДРЕВНЕРУССКОЙ
ИКОНОПИСИ

Господин
ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД

МОСКВА

СЕМНАДЦАТЫЙ
век

Лев Любимов

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Книга для чтения

Москва
·Просвещение·
1981

ББК 85.103(2)1
Л93

2-е издание

Любимов Л.
Л93 Искусство Древней Руси: Кн. для чтения.— М.: Просвещение, 1981.— 336 с., ил.

Эта книга посвящена искусству Древней Руси и предназначена для старших школьников, студентов, равно как и для всех интересующихся искусством. Автор дает широкую картину возникновения и развития древнерусского искусства в его сегодняшнем понимании, рассказывает о величайших достижениях русской художественной культуры, запечатленных в произведениях, которые по достоинству вошли в бессмертный фонд мирового искусства.

Л $\frac{60601-784}{103(03)-81}$ инф. п. 4306022100

ББК 85.103(2)1
7С1

© Издательство «Просвещение», 1974 г.
© Издательство «Просвещение», 1981 г.

Содержание

Живая связь эпох 5
Вступление 9
Византийская художественная система 13
От античности к средневековью 14
Становление 18
Первый расцвет 28
Второй расцвет 39
Последний расцвет 52
Причерноморье 57
Фундамент древнерусской художественной культуры . . . 81
Гнездо жар-птицы 82
В древнейшие времена 85
Культ природы 87
Первые памятники 92
Киевская держава 97
Преемственность. Творческий порыв 98
«Матерь городов русских» . . 100
Софийский собор и михайловские мозаики 107
Художественное ремесло . . . 116
Немеркнущая красота . . . 124
Владимиро-Суздальская твердыня 127
Русское единство 128
Белокаменное великолепие . 131
Живопись 143
О значении и судьбах древнерусской иконописи . . . 151
В Андрониковом монастыре . 152
Искусство, преданное забвению 155
Новооткрытые сокровища . . 158
Особая выразительность . . . 162
Господин Великий Новгород . 167
«Источник русской народности» 168
Собственный художественный стиль 184
Появление Феофана Грека . . 191
Как смотреть икону 198
Блестящая страница в истории мировой живописи 203
Шитье и узорочье 216
«Молодший брат» 219
Москва 225
Пушкин и Рублев!.. 226
Новая художественная школа 227
Перед рублевской «Троицей» . 232
Два мнения 238
Сияние великого искусства . 241
Дионисий 250
Сердце России 256
Каменный шатер 269
Единство и многообразие . 277
Пластика 289
Семнадцатый век 295
Взаимная непримиримость . 296
Искусство переходного времени 300
Как в сказке... 317
«Пермские боги» 328
Декоративное и прикладное искусство 332

Лев Дмитриевич Любимов

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Редактор С. М. Савов

Художник А. Т. Яковлев

Художественный редактор К. К. Федоров

Технические редакторы И. В. Квасницкая, С. Н. Терехова

Корректоры Р. С. Збарская, Г. Л. Нестерова

ИБ № 5350

Сдано в набор 18.12.80. Подписано к печати 27.08.81. А07442. 60×90 1/16. Бум. офсетная № 2. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 21+форзац 0,25. Усл.-кр. отт. 42,5. Уч.-изд. л. 21,96+форзац 0,45. Тираж 400 000 экз. Заказ № 2557. Цена 1 р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

Живая связь эпох

Автор «Искусства Древней Руси» Лев Дмитриевич Любимов уже известен любителям искусства своими книгами о художественном наследии древнего мира, итальянского Возрождения и Нидерландов. Как и прежние издания, данная работа — это не учебник по истории искусства, хотя и метод исследования, и порядок изложения в ней последовательно историчны. Это и не путеводитель по памятникам старины, хотя она почти целиком опирается на сохранившиеся в наше время произведения древнерусского искусства. Книга сразу же захватывает читателя, увлекая его к первоистокам русской культуры, в глубь отечественной истории; ведет от одной эпохи к другой, обращая внимание на наиболее выдающиеся творения и рассказывая вдохновенно и живописно, каким образом каждое из них появилось на свет и в чем конкретно его непреходящая художественная ценность, почему оно и в наше время продолжает жить на правах полноправного представителя давно прошедшей эпохи.

Древнерусское искусство — это прежде всего храмы и иконопись X—XVII вв. Как же произошло, что средневековые постройки и изображения, предназначавшиеся непосредственно для отправления религиозного культа и создававшиеся в большинстве случаев по заказу феодальной знати, явились вместе с тем одним из величайших взлетов русского и мирового искусства, художественными творениями, которые ныне восхищают людей, очень далеких и от феодализма, и от религии, людей самой передовой научной мысли и самой демократической общественно-политической позиции? Вот вопрос, который возникал перед каждым, кто обращался к культуре христианского средневековья или, тем более, задавался целью раскрыть ее художественное значение для других. Необходим исторический кругозор, всестороннее знание эпохи и искусствоведческая одаренность, чтобы с научной определенностью выявить место и значение собственно художественного творчества в условиях почти безраздельного господства религиозного сознания. Книга Л. Любимова интересна именно тем, что она шаг за шагом буквально обнажает творческую силу искусства, заключенную в памятниках древнерусской культуры, подобно тому как наши художники-реставраторы бережно освобождают шедевры старинной русской живописи от позднейших нехудожественных наслоений.

В средние века художественно-творческая деятельность проявлялась более всего там, где для этого складывались наиболее благоприятные условия — это было прежде всего строительство храмов, сюда выделялись огромные средства. Храмы строились на века, а это означало, что художник мог своим творением вступать в «живое общение» с новыми и новыми поколениями людей. И поэтому он самоотверженно отдавался своему делу, смело преобразуя естественный облик родной земли,

превращая ее пластические массы в концентрированное выражение творческого опыта своих современников и завещая будущему их самые затаенные думы и чаяния.

Конечно, древнерусское искусство находилось на службе у религии, и сам художник полагал в своем сознании, что творит по велению бога и ради прославления его. Но искусство служило и своим собственным, то есть земным, реальным человеческим целям. Ведь выдавая за божественное свое человеческое творение, зодчий утверждал его в качестве величайшей и бессмертной ценности на земле.

Л. Любимов на множестве примеров демонстрирует, чем художественная иконная живопись отличается от чисто религиозного изображения на доске. Собственно, культовая икона лишь обозначает какое-то содержание, намекает на него, иллюстрирует христианскую веру и писания отцов церкви. Само по себе это содержание находится здесь вне иконописного образа или, во всяком случае, может вполне существовать без него, в религиозном сознании человека. Художественный же иконописный образ, как и всякое произведение искусства, включает и реальное жизненное содержание, творчески освоенное художником и воплощенное с помощью канонического иконописного лика. Человеческий облик в такой иконе — самый внешний слой изображения, сквозь который проступает его глубинная сущность — человеческие страдания, радости и надежды, пропущенные через творческое сознание и душу художника. Поэтому автор книги иногда советует своим читателям не задумываться при созерцании шедевров древнерусской иконописи об их прямом, сюжетном значении, например о христианском сюжете рублевской «Троицы», а сначала целиком отдаться непосредственному зрительному восприятию, чтобы увидеть в иконе человеческое содержание, выраженное художественными средствами, вникнуть в живописные образы, составляющие особый, замкнутый в себе мир, так сотворенный художником, чтобы своим внутренним строем тронуть и обворожить зрителя. Ничего такого нельзя сказать об обычной иконе, которая для того и предназначалась, чтобы напомнить молящемуся о христианской легенде и отослать его к ней для благоговейного преклонения перед всевышним.

Но автор не призывает вовсе игнорировать сюжет и целиком отдаваться живописной игре красок и гармонии линий. Вся суть в том, что в художественной иконописи сюжет выполняет качественно иную функцию, чем в библейских сказаниях и обычных иконах, так как является формой воплощения художественно претворенного содержания жизни. Именно сюжет в этом его значении, человеческие фигуры и их композиция составляют основу живописного художественного образа.

Искусство, даже если оно заимствует свои сюжеты у религии и служит религиозным целям, обладает своей собственной сущностью, качественно отличной от религии и даже противопоставленной ей. Основная функция искусства — раскрепо-

щение творческой способности человека; основная функция религии — духовное и физическое подавление человеческой свободы.

Притом, что развитие искусства всегда тесно связано с другими областями общественного сознания и деятельности и определяется в конечном счете общественным развитием в целом, искусство имеет и свою относительно самостоятельную историю. В книге Л. Любимова прослежены связи древнерусского искусства через посредство византийской культуры средних веков с еще более древним искусством классической Греции; показано, что допетровская Русь не просто заимствовала высокоразвитое искусство Византии, но подхватила его, когда оно начало уже клониться к закату, и качественно обновила, обогатив собственной традицией. Унаследованная культура глубоко вросла в русскую национальную почву, в результате чего на Руси сложилась в высшей степени оригинальная художественная система с такими также по-своему неповторимыми комплексами мирового значения, как Киев, Новгород, Суздаль и Владимир, Ростов Великий, Москва. Читатель найдет в книге Л. Любимова впечатляющие описания и вдумчивый искусствоведческий анализ этих немеркнущих созвездий на небосводе великой русской культуры.

Расцвет древнерусского искусства относится к тому времени, которое в истории Западной Европы известно под названием эпохи Возрождения (точнее, Предвозрождения), эпохи колоссальных сдвигов и великих открытий во всех областях жизни, в том числе и в художественной культуре. Поэтому само собой напрашивается сравнение древнерусского искусства и искусства западноевропейского Возрождения, Андрея Рублева с его «Троицей» и Рафаэля с его «Сикстинской мадонной», вершинами достижений этих двух великих художественных культур (хотя по времени Рублев творил на столетие раньше Рафаэля).

Л. Любимов проводит это сравнение со свойственным ему эстетическим тактом. Он показывает, что древнерусское искусство создавалось на более раннем этапе социально-экономического развития — в период упрочения феодальной системы и христианства на Руси, тогда как искусство Возрождения хотя и совпадает с ним по времени (XIV—XVI вв.), возникло на почве разложения феодализма и нарождения новых, буржуазных отношений и нового, нерелигиозного мировосприятия. Однако при всем этом древнерусское искусство дало высочайшие образцы художественного творчества, которые стоят на одном уровне с самыми великими творениями эпохи Возрождения и всех других эпох.

Автор книги связывает художественный расцвет на Руси с своеобразием раннего этапа ее истории. Он исходит при этом из известного положения К. Маркса о том, что периоды расцвета искусства не всегда находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием мате-

риальной основы последнего[1]. Конкретно Маркс имел в виду древнегреческое искусство, но его общий вывод дает ключ и для правильного понимания художественной культуры Древней Руси. В этом ключе написана вся книга Л. Любимова. Красной нитью проходит через книгу мысль, что в искусстве той поры русский народ увековечил свою жизнерадостную молодость, свою сыновнюю любовь к родной земле, упорство и непоколебимую стойкость в годы тяжелых испытаний, праздничную умиротворенность победителя и веру в светлое будущее.

Автор гордится этим великим наследием своего народа и радуется, что оно приобретает в настоящее время все более широкое признание у нас и за рубежом. И в то же время книга предостерегает от неразборчивого увлечения древностью, от преклонения перед теми иконами, крестами и церковными постройками, которые не имеют никакой художественной ценности, а являются только предметами религиозного культа.

Древнерусское искусство — великое творение своего времени. Оно неповторимо, как и та эпоха, которая его породила. И оно входит в духовную культуру современного человека именно как неповторимая ступень в художественном развитии нашего народа, как живое свидетельство его могучей созидательной жизнедеятельности на заре национальной истории.

И. Волков,
доктор филологических наук.

---

[1] См.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1967, с. 120—121.

Вступление

К рассказу об искусстве своего народа приступаешь с особым чувством, в котором и обостренная щепетильность, и сдерживаемая взволнованность. Как нам определить значение русского искусства в мировой художественной культуре? И в частности, место, уровень искусства Древней Руси, которому посвящена эта книга, в сопоставлении с современным ему искусством других народов?

В культурных мирах прошлого люди нашей эпохи распознают все значительное, что было некогда создано, пусть и во имя идеалов, отражающих мироощущение, весьма отличное от современного.

Вооруженные «точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества»[1], мы лучше, чем прежде, умеем ценить общечеловеческое в подлинных взлетах художественного гения во все времена и у всех народов.

Древнерусское искусство — наша национальная гордость. Советские исследователи проделали огромную работу по его изучению. Все яснее становится общая картина его многовекового развития[2].

Самобытно и неповторимо это искусство, бесценен его вклад в сокровищницу мировой культуры. И все же подобно тому, как искусство средневековой Франции или Германии при всей своей самобытности вливается в общее русло тогдашнего культурного развития Западной Европы, искусство средневековой Руси (которую принято называть Древней), тоже возникшее на национальной почве и питавшееся национальными источниками, тесно переплетается с другими замечательными художественными культурами, и прежде всего с византийской

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 304.

[2] В своей работе автор обращается к трудам известных советских искусствоведов и историков, а также некоторых особенно авторитетных дореволюционных исследователей; в тексте книги цитируются труды: Алпатов М. В. Всеобщая история искусств, т. 3. М., 1955; Воронин Н. Н. Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев-Польской. М., 1967; Древнерусское искусство. М., 1962; Грабарь И. Статьи в кн.: «История русского искусства», под ред. И. Грабаря. М., 1910—1915, т. 1, 2, 6; Греков Б. Д. Киевская Русь. М., 1953; Ключевский В. О. Соч. в 8-ми т., т. I—III. М., 1956; Кондаков Н. П. О научных задачах истории древнерусского искусства. СПб., 1899; Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947; «Киевская Русь» и другие статьи в кн.: «История русского искусства», т. I, II, III, IV. М., 1953—1959; «Русская средневековая живопись». М., 1970; Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV в.). М.— Л., 1923; Муратов П. Русская живопись до середины XVII в. В кн.: «История русского искусства», под ред. И. Грабаря, т. VI; его же предисловие к кн. В. Никольского «История русского искусства». Берлин, 1923; Ровинский Д. А. Обзор иконописания в России до конца XVII в. СПб., 1903; Рыбаков Б. А. Искусство древних славян. В кн.: «История русского искусства», т. I. М., 1953; Соловьев С. М. История России с древнейших времен, кн. II. М., 1960; Стасов В. В. Собр. соч., в 4-х т., т. I. СПб., 1894; и другие произведения различных авторов.

художественной системой. Поэтому целесообразно рассказать в первую очередь о становлении этой системы в самой Византии, а также о ее развитии в родственной нашей художественной культуре близлежащих стран: Болгарии, Сербии, Армении, Грузии.

Знание основ и достижений византийской художественной системы поможет нам выявить то новое, что внесло в искусство средневековой Европы древнерусское художественное творчество.

Искусство Древней Руси — это и искусство Киевской державы, выдвинувшей свои границы на Таманский полуостров и в верховья Северной Двины, а на западе — в верховья Вислы, и искусство мощного Владимиро-Суздальского княжества, и Новгородской боярской республики, и, наконец, Москвы, возглавившей борьбу за объединение нашей страны после тяжких испытаний, выпавших на долю Руси.

Искусство Древней Руси — это искусство всего нашего народа с древнейших времен вплоть до великого перелома, нашедшего свое выражение в реформах Петра I.

* *
*

Своими корнями древнерусское искусство уходит в те далекие времена, когда русский народ еще не знал христианства. Стремление народа к красоте проявилось очень рано, о чем свидетельствуют древнейшие изделия его рук, равно как и все наше замечательное народное творчество, на протяжении веков обновлявшее и развивавшее сюжетные и декоративные мотивы все той же седой отечественной старины.

Предыстория русского художественного творчества очень точно охарактеризована нашим известным искусствоведом М. В. Алпатовым. Он указывает, что в древнейших памятниках Руси «проявилась та близость наших предков к живой природе, которую им позднее приходилось отстаивать в напряженной борьбе с феодально-церковным мировоззрением. Молодой Белинский писал: «Какая глубина мысли, какая поэзия в русском выражении «мать сыра земля»! Радостное ощущение близости человека к земле, как главному источнику всей жизни, составляет основное содержание древнейшего искусства славян».

Как и тогдашняя культура всех европейских стран, художественная культура Древней Руси основывалась в своем развитии на христианском вероучении. «Христианство возникло как движение угнетенных: оно выступало сначала как религия рабов и вольноотпущенников, бедняков и бесправных, покоренных или рассеянных Римом народов»[1]. Однако «христиане, получив положение государственной религии, «забыли» о «на-

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., изд. 2, т. 22, с. 467.

Владимирская богоматерь.
Первая половина XII в.
Гос. Третьяковская галерея.

ивностях» первоначального христианства с его демократически-революционным духом»[1].

Самобытность древнерусского искусства ярко отражает те идеалы, что воодушевляли русский народ на его историческом пути. Русь приняла христианство от Византии — второго Рима. Как в первом Риме, так и во втором верховная власть воспользовалась христианством для подчинения народных масс, ибо, постепенно утрачивая свою революционную взрывчатую силу, оно проповедовало равенство только перед богом, смирение и обещало избавление от рабства и нищеты лишь в посмертной, потусторонней жизни на небе: догматы христианской церкви стали «одновременно и политическими аксиомами»[2]. Так же воспользовались христианством и власть имущие на Руси.

В страшных бедах, претерпеваемых народом от своих правителей и от чужеземного ига, в своем бесправии и нищете, среди моря крови, проливаемой в княжеских междоусобицах, не только о загробной справедливости мечтали простые русские люди: образы искусства служили символами высокой одухотворенности, идеалы, в них заключенные,— это также красота силы народной, ратные подвиги, борьба за независимость и величие русского государства. Все говорит за то, что вера в возможность лучшей участи на земле упорно жила в сознании наших предков. И не эта ли вера сквозит в древнерусском искусстве, в котором печаль и страдание сочетаются со всепросветляющим озарением? «Печаль моя светла»... Эта мысль, высказанная Пушкиным, прозвучала в мировой поэзии впервые, как впервые на досках, расписанных нашими древними мастерами, засияла в мировой живописи столь же вдохновенная надежда, превозмогающая самое тяжкое горе.

И не прямая ли перекличка с творчеством этих мастеров, исполненных тех же тревог и надежд, что и весь тогдашний русский народ, в истинно вещих стихах Александра Блока?

О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!
Пусть душит жизни сон тяжелый,
Пусть задыхаюсь в этом сне,

Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне:
Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его!
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

С высокой правдой в душе жил русский народ в бурное и жестокое время, именуемое средневековьем. И так как этот народ издавна любил красоту и воплощал ее по-своему, он сумел излить свою душу в искусстве, славящем его светлую веру в добро.

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 33, с. 43.
[2] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., изд. 2, т. 7, с. 360.

ВИЗАНТИЙСКАЯ
художественная система

От античности к средневековью

«Великая империя, повелевавшая миром, двенадцативековая нация, дряхлая, истощенная падает; с нею валится полсвета, с нею валится весь древний мир с полуязыческим образом мыслей, безвкусными писателями, гладиаторами, статуями, тяжестью роскоши...»

Так в своей строгой оценке поздней античности писал Н. В. Гоголь. И он же дал яркую картину того сложного переходного периода, который последовал за падением Рима:

«Самый процесс слияния двух жизней, древнего мира и нового, это резкое противоречие их образов и свойств, эти дряхлые умирающие стихии старого мира, которые тянутся по новому пространству, как реки, впавшие в море, но долго еще не сливающие своих пресных вод с солеными волнами... это старание, с каким европейские дикари кроят по-своему римское просвещение; эти отрывки или, лучше сказать, клочки римских форм, законов, среди новых, еще не определенных, не получивших ни образа, ни границ, ни порядка; самый этот хаос, в котором бродят разложенные начала страшного величия нынешней Европы и тысячелетней силы ее,— они все для нас занимательнее и более возбуждают любопытство, нежели неподвижное время всесветной Римской империи под правлением ее бессильных императоров».

Да, конечно: мир уходящий, мир обреченный, каким был разлагающийся древний мир, тускнеет перед новым, пусть еще не оформленным, хаотическим, но в котором бродят новые силы, даже если мир этот — варварский, в котором торжествующие дикари по-своему, значит, по-дикарски, перекраивают былую высокую культуру.

Конец античности, начало средневековья...

Это для всех народов, некогда подчинившихся «римскому порядку», означало конец и начало очень многого.

Рабство в античном мире было узаконено не только как государственное установление, оно оправдывалось тогдашней философией. Величайший мыслитель античности Аристотель писал: «Человек не может обходиться без орудий... Одни из этих орудий являются одушевленными, другие неодушевленными... Раб есть одушевленная собственность и наиболее совершенное из орудий».

Но рабство как экономическая система изжило себя, не отвечало потребностям экономического роста, и новая религия отвергла его в моральном плане. Это означало конец рабовладельческих отношений и начало феодальных, при которых крепостная зависимость крестьянина от феодала по тяжести немногим отличалась от рабства, но крестьянин, равно как и ремесленник, обладал личной собственностью и был более заинтересован в техническом прогрессе и производительности труда. «Крепостное общество всегда было более сложным, чем общество рабовладельческое. В нем был большой элемент раз-

вития торговли, промышленности...»[1]. Феодальный строй, постепенно устанавливаемый в период раннего средневековья, знаменовал прогресс в социальном развитии человечества.

Но для того чтобы удержать в повиновении людей подневольного труда, юридически уже не приравниваемых к орудиям производства, людей, над жизнью которых хозяин не был теперь абсолютно властен, требовалось не только законодательство, но и несокрушимая социальная иерархия, обоснованная обязательной религиозной догмой. А посему богословие, как пишет Энгельс, господствовало во всех областях умственной деятельности, полностью регулируемой церковью, которая являлась наиболее общим синтезом и наиболее общей санкцией существующего феодального строя[2]. И это подрывало основу интеллектуального развития, характерного для древней Эллады и Рима.

Латинское изречение «Mens sana in corpore sano», что значит «здоровый дух в здоровом теле», обычно приводится в подтверждение всего лишь благотворности физического здоровья для душевного. Но автор изречения, римский поэт Ювенал, хотел выразить им идею гармонического единства духа и плоти. Ведь и в идеальном образе человека, каким запечатлели его греческие ваятели, физическое совершенство благодатно сочеталось с духовным на началах полного равенства. Это равновесие было подорвано в поздней античности. Греческий философ Плотин утверждал еще в III в.: «Кто созерцает телесную красоту, тот не может этим удовлетвориться, так как он должен помнить, что она есть образ и тень, а потому ему следует возноситься к тому, чьим отображением она является».

Уже в этих словах безоговорочно провозглашалось главенство духа над плотью, мира идей над миром материи, превосходство духовной красоты над физической, что и было затем утверждено христианской церковью как незыблемая догма. Ясно, что при таком мироощущении искусство должно было отвернуться от идеала красоты, некогда нашедшего свое высшее выражение в Парфеноне.

...Но правда ли, что вместе с дряхлеющим Римом пал весь древний мир, перекройкой которого, как пишет Гоголь, и занялись европейские дикари? Весь древний мир действительно перерождался в эту поворотную эпоху, однако под напором германцев пала в 476 г. только Западная Римская империя. А Восточная — Византия, так названная по имени древнегреческой колонии, на месте которой был основан Константинополь, продолжала еще существовать в могуществе и славе, простираясь на обширные территории, куда входили Балканы, Малая Азия, Сирия, Египет.

Гоголь полемизирует с мыслителями XVIII в., для которых средневековье было всего лишь эпохой варварства и суеверий.

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 76.

[2] См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., изд. 2, т. 7, с. 360—361.

В споре своем он обходит, однако, Византию, историю которой Вольтер, кстати сказать, считал «ужасной» и «омерзительной». Между тем застойность деспотической формы правления, религиозный фанатизм, пресловутое византийское коварство, при котором василевсы — так назывались византийские императоры — раскаленным железом ослепляли тысячи пленников, кичась, что не грешат против заповеди «не убий», все же не исчерпывают содержания византийской истории. Во всей средневековой Европе нравы были не более гуманными. История Византии и особенно ее искусство еще не были серьезно изучены и разъяснены во времена Гоголя.

Там, на берегах Босфора, в новой великолепной столице, распоряжались не чужеземцы, не варвары, не дикари, а прямые законные наследники античной культуры, презиравшие варваров, что оскверняли своим присутствием священные холмы древнего Рима.

Сказочными представлялись пришельцам с Запада величие и роскошь нового, второго Рима.

«Есть в Константинополе,— писал епископ, прибывший из варварской Европы,— примыкающий ко дворцу дом, размеров и красоты несказанных... Бронзовое, позолоченное дерево стояло перед троном царя, ветки дерева кишели отлитыми из бронзы и позолоченными птицами, каждая из которых пела на свой лад. Трон царя был так устроен, что мог подыматься на различные уровни. Его охраняли необыкновенной величины львы, бронзовые или деревянные, мне точно не известно, но во всяком случае позолоченные. Они били о землю хвостом, раскрывая пасть, и, двигая языком, громко ревели. Здесь именно я предстал пред очи царя. И когда при моем появлении началось рыканье львов и птицы запели на ветках, я преисполнился страха и удивления. Приветствовав затем трехкратным преклонением царя и подняв голову, я узрел того, кто перед тем сидел на небольшом расстоянии от пола, восседающим уже в ином одеянии под самым потолком. И как это произошло, я не мог себе объяснить...»

Тут контраст самоочевиден: смущенный своим ничтожеством чужеземец — перед лицом повелителя мировой державы, знающего, как поразить его и внушить ему к себе подобающее почтение.

Византийская империя была могущественнейшей и богатейшей державой, империей ромеев — так называли себя византийцы, считая себя продолжателями дела римлян. Идея мирового владычества, идея крепко организованной римской государственности владела Византией, но в силу своего географического положения и состава своего населения она с самого начала была более греческой, чем латинской (в Константинополе говорили на утонченном греческом языке), причем и Восток властно накладывал на нее свой отпечаток.

Подобно восточным владыкам, византийский император являлся наместником божества на земле и власть его ничем не

была ограничена. Рабство в Византии сохранялось дольше, чем в других землях бывшей Римской империи. Жизнь верхушки византийского общества, земельной аристократии, протекала в бесконечных религиозных торжествах и процессиях со сложнейшим церемониалом, в состязаниях, охотах и шумных пирах, отмеченных баснословной пышностью.

Исключительное место занимал в жизни Константинополя его знаменитый гипподром, где конские ристалища порождали страсти, захватывающие не только падкий на зрелища народ, но и императорский двор. По цвету плащей возничих гипподрома население делилось на партии, причем главными были партии зеленых и синих.

«Надо удивляться,— писал современник,— тому неслыханному возбуждению, которое охватывает при этом зрелище умы присутствующих. Побеждает зеленый возничий, и одна часть населения в отчаянии, обгоняет синий, и тотчас половина города в крайнем отчаянии». Гипподром был местом и спортивной и общественной жизни. Цирковые партии были по существу политическими партиями, зачастую предъявлявшими свои требования императору.

Несмотря на узаконенную проповедь аскетизма, Восточная Римская империя никогда не отличалась строгостью нравов. Распутством и убийствами была отмечена дворцовая жизнь Византии. Полная беспринципность отличала хитроумную дипломатию империи. Однако все это оправдывалось «божьей волей», исполнителем которой предполагался не только каждый подданный царя, но и сам царь. Героизированная личность древнего Рима исчезает во втором Риме. Возвращаясь из победоносного похода, византийский император не ехал сам в триумфальной колеснице, а ставил на нее икону.

Искусство античного Рима умирало. Именно Византии суждено было породить новое искусство.

Знаменитый французский писатель Гюстав Флобер указывает, что «прошлое — это то, чего уже нет; будущее — то, чего еще нет; настоящее абсолютно мимолетно, оно беспрестанно движется, а искусство вынимает из этого потока то или другое явление и делает его вечным».

В увековечении искусством того, что кануло бы без него в лету, в запечатлении преходящего в вечных образах, в создании нового, своего стиля, выражающего новый, свой идеал красоты, Византия оставила глубокий след в мировой культуре.

Становление

Во всей истории искусств нет, быть может, искусства более сложного, чем византийское, как по сочетанию основ, казалось бы несочетаемых, так и по самому его становлению в мире, где скрещивались самые различные художественные традиции.

Христианство окончательно восторжествовало, стало в Римской империи господствующей религией лишь в конце IV в. Искусство, полногласно прославляющее христианство, выкристаллизовалось еще позднее.

Сложность становления такого искусства, трудные поиски нового стиля вытекали из самой сложности тех задач, которые утвердившаяся христианская церковь ставила перед искусством.

Как наглядно — формами, линиями, красками — передать то, что не имеет ни формы, ни линий, ни красок: духовную сущность мира, то спиритуалистическое, значит, чисто духовное начало, которое, согласно христианскому учению, являлось независимым от материи и потому не могло обрести материального воплощения? Иначе говоря, как зримо передать то, что ускользает от взгляда, выразить конкретно то, что по самой сути абстрактно? Раз дух главенствует над материей и, значит, не сливается с ней воедино, как выявить духовную красоту все той же материей, над которой работает художник, будь то живописец, ваятель или зодчий? Да и как вообще человеку в земном его творчестве вознестись к небу?

Великому французскому живописцу прошлого века Эжену Делакруа принадлежат следующие замечательные строки:

«Живопись вызывает совершенно особые эмоции... Эти впечатления создаются определенным расположением цветов, игрой света и тени, словом тем, что можно было бы назвать музыкой картины. Эта магическая гармония захватывает вас при первом же взгляде на картину, когда вы, войдя в собор, еще не можете видеть за дальностью расстояния, что именно она изображает. Иногда это впечатление порождается одной лишь гармонией линий. Именно в этом состоит истинное превосходство живописи... Она затрагивает самые сокровенные струны человеческой души и ...подобно могущественной волшебнице, увлекает вас ввысь на своих крыльях...»

За полторы тысячи лет до Делакруа христианский спиритуализм не должен ли был найти свое выражение именно в «музыке картины»?

Однако сам Делакруа, своим искусством увлекающий нас «подобно могущественной волшебнице», все же наполняет глубоким содержанием те образы, из которых состоят его картины, причем конкретность этих образов имеет для него не меньшее значение, чем общая живописная музыкальность.

Искусство Делакруа зиждется на реалистической форме. Подлинно спиритуалистическое искусство не требовало ли полного пренебрежения конкретностью?

«...Мы не родились для того,— писал византийский мыслитель,— чтобы есть и пить, но дабы сиять добродетелями во славу сотворившего нас. Питаемся же по необходимости, чтобы сохранилась наша жизнь для созерцания, на что, собственно, мы и рождены».

Отрешенность от всего земного, подчас принимающая самые изощренные формы.

Византийское сказание гласит: «Избрал себе подвигом старец не пить сорок дней. Когда же становилось жарко, ополаскивал свой кубок, наполняя его водой, и вешал перед собой, а на вопрос братии, для чего это делает, отвечал: чтобы больше мучиться от жажды и большую получить награду от бога».

На практике жизнь подавляющего большинства византийцев вовсе не была аскетической, им были присущи все человеческие страсти и вожделения, и грешили они против всех христианских заповедей, но при этом проповедуемый новой религией аскетизм в идейном плане почитался благом для человека. А идею чистого созерцания, идею отрешенности от всего земного, идеальную надежду и веру, как у старца, изумлявшего братию своим подвигом, трудно ведь было выразить в живописи реалистическими методами, выработанными изобразительным искусством античного мира.

Но осмысленность изображения имела первостепенное значение и для новой религии, сменившей античное язычество. Эта религия обращалась ко всем без исключения, всех стремилась привлечь в свое лоно и, конечно же, в первую очередь обездоленных, которым она предписывала смирение. Чем же ей могла в этом помочь живопись?

Вот некоторые высказывания особо авторитетных представителей христианской церкви раннего средневековья:

«Изображения употребляются в храмах, дабы те, которые не знают грамоты, по крайней мере, глядя на стены, читали то, что не в силах прочесть в книгах».

«Если к тебе придет язычник, говоря: «Покажи мне твою веру»... ты отведешь его в церковь и поставишь перед разными видами святых изображений».

«Изображай красками, согласно преданию. Это есть живопись истинная, как писание в книгах, и благодать божия покоится на ней, потому что и изображаемое свято».

Значит, важно изображение, и, значит, недостаточно одной лишь линейной или цветовой музыкальности.

Как же связать наглядную религиозную назидательность с высшим духовным началом, полностью торжествующим над материей?

Труден и сложен был путь искусства к новому синтезу, к новому обобщающему стилю.

В позднеантичном искусстве мы наблюдаем разложение формы, утрату гармонического единства духа и тела, отражающего напряженность и безысходность их рокового соперничества. В поздних римских скульптурных образах глаза настоль-

ко выразительны, что они как бы поглощают все остальное, а в фигурах исчезает раскрепощенность движений, некогда столь радостно увлекавшая ваятелей.

Тот хаос, то смешение понятий в начальной истории средневековья, о которых говорит Гоголь, мучительное рождение нового в упорном стремлении преодолеть старое, все еще сияющее некогда достигнутым совершенством, определяют и становление нового искусства.

Велик был для первых христиан соблазн красоты, восторжествовавшей в античном мире, чувственной, земной красоты, провозглашающей единство духа и плоти. Но эта красота внушала опасное смущение и страх, требующие ее отрицания. Против нее надо было восстать или же ее игнорировать.

В росписях римских катакомб, подземных кладбищ, где собирались христиане для своих бдений, когда вера их еще не была узаконена, мы подчас наблюдаем упорное пренебрежение к изобразительному началу. В них христиане часто запечатлевали свои верования в чисто умозрительных символах. Так, например, схематическое изображение рыбы возникло только потому, что по-гречески слово «рыба» содержит начальные буквы одного из наименований Христа. Но такую засекреченную символику, доступную одним посвященным, никак нельзя признать искусством, ни декоративным, ни изобразительным. Впрочем, первые христиане проявляли свое равнодушие к форме и ее конкретному содержанию еще и по-иному. За отсутствием собственной иконографии, они воспроизводили чисто языческий образ какого-нибудь бога, однако в окружении овец, вероятно, считая это достаточным для превращения его в «доброго пастыря», то есть в Христа. Были и мастера, которые создавали росписи, подчас не уступающие по своей декоративности помпеянским.

На Ближнем Востоке и еще дальше от Рима, в Армении и Грузии (где христианство распространилось в начале IV в.), создавались новые типы церквей, отвечающие нуждам новой религии.

В Малой Азии, и особенно в Сирии, возникло искусство, в корне враждебное эллинизму. Все решительнее отвергалась перспектива, объемность, воздушная среда — все, что создавало иллюзию реального мира. В росписях фигуры ставились либо в ряд, либо одна над другой, причем главные были наибольших размеров независимо от их местоположения. То было какое-то неудержимое возвращение к истокам, к тому, что определяло искусство этих краев в доэллинистические времена.

Речь шла о неприятии античной пластической формы самого изображения человеческой красоты.

Бога нельзя изображать, ибо нельзя изобразить дух, отвлеченность, особенно столь высокую как бог, самое имя которого должно вызывать трепет у верующих. Эта точка зрения, несовместимая с мироощущением Эллады и Рима, была издавна присуща иудейству, из которого вышли первые христиане. Но

опасно и изображение человека, в котором античный мир видел венец природы. Это было бы проявлением гибельной для души гордыни! И потому символика и орнамент, причем часто стихийно геометричный, преобладают в раннехристианском искусстве Востока.

На всем художественном творчестве восточных областей Византийской империи сказывается влияние ассиро-вавилонской культуры, и особенно Ирана, где возникло тогда новое, декоративное, динамичное искусство. Оттуда, вместе с мотивами этого искусства, проникали в византийские земли упоительные грезы, идущие из глубин далеких степных просторов, часто находя законченное художественное воплощение во всеподавляющем и полновластном орнаменте. Вновь сказывалось извечное в искусстве соревнование между декоративной изощренностью и изобразительной мощью, между стройной, но подчас бескрайней текучестью беспредметных переплетений и образной выразительностью, конкретно себя утверждающей в точно ограниченном пространстве.

Христианский спиритуализм естественно клонил к геометрической абстракции, к бескрайности, к преодолению материи, но, как мы видели, христианское назидательное вероучение нуждалось также в наглядности.

В Риме восторжествовавшее христианство вышло, наконец, из катакомб. Церковь властно обращается к искусству для пропаганды новой веры, призванной объединить народные массы в обязательном подчинении. Рим не утратил органической связи с античностью. Наивная символика катакомб не удовлетворяет церковь. И вот начинается тот процесс, который завершился «сочетанием несочетаемого».

Воздвигаются храмы, вмещающие толпы молящихся. И эти храмы украшаются внутри мозаикой, прославляющей новую веру в образах, исполненных символического значения. Чистая абстракция преодолевается. Но фигуры линейны, чужды трехмерности. И — замечательное новшество! — они вырисовываются на золотом или синем фоне, превращающем всю мозаику в сияющее сказочное видение.

Второй Рим, Константинополь, впитывает все это: абстрактный орнамент Востока и то живое, что уцелело в тяжелой, застывшей силе первого, уже обреченного Рима, новую архитектуру храмов и многообещающие достижения мозаичного искусства, линейную выразительность сирийской художественной школы и мягкий, облагораживающий отсвет эллинизма, все искания и все влияния, переплетающиеся в многонациональном мире, где суждено было главенствовать этому городу.
Все это Константинополь постепенно перерабатывает в стройную художественную систему, чтобы из возникшего хаоса породить новый гармонический порядок.

То был город новый, без собственной художественной традиции, но где очень древние традиции нашли благодатный приют. Там, на террасах гипподрома, под его портиками и над са-

мой императорской ложей, возвышались знаменитейшие античные статуи, вывезенные из Греции или Рима, среди них «Геракл» самого Лисиппа и статуя прекрасной Елены, воспетой Гомером.

Византийский писатель, выражавший вкусы и взгляды верхов константинопольского общества, оставил нам описание этого скульптурного женского образа, в котором его особенно восхитили «полуоткрытые уста, подобно чашечке цветка, пленительная улыбка, глубокие глаза и прекрасное тело»... Даже в самих словах какой контраст с монашеским аскетизмом!

Идейное восприятие христианского аскетизма сочеталось у просвещенного византийца с глубоким уважением к образованию, ораторскому таланту, умственной изощренности, мужеству, физической красоте — всем тем качествам, что развивал в себе древний эллин, кровной и духовной связью с которым византиец очень гордился.

В той же Византии, но не в Константинополе, а в Сирии, на дверях церкви, построенной в начале VI в., сохранилась такая надпись: «Место сборищ дьявола стало домом господним; свет солнца освещает место, которое затемняла преисподняя; идолопоклоннические жертвоприношения заменились ангельским хором; где свершались оргии богов, там теперь поется хвала богу».

Что же все-таки объединяло изысканного писателя, очарованного прелестями Елены, и автора этой надписи, столь беспощадной к наследию античности?

Конечно же, беспредельное господство новой веры, прославляемое как аскетами — отшельниками в сирийской пустыне, так и вельможами, облаченными в золотую парчу, в роскошных палатах константинопольского царского дворца, той новой веры, которую и церковь, и государство готовы были огнем и мечом охранять от еретиков, от любого проявления свободомыслия.

На власти жестокой и неограниченной, которую присвоила себе церковь, зиждилась ведь и сама царская власть, и сама византийская великодержавность. И этой власти требовалось искусство, которое ее оправдывало бы и утверждало в сознании миллионов разноплеменных императорских подданных, внушая им смирение, обещая высшие блага в загробном мире.

В познании бога, в приближении к нему христианская вера видела свое высшее призвание, и это, как считали византийские богословы, достигалось не только созерцательным аскетизмом, но и церковным культом, отмеченным совершеннейшим благолепием.

Гармония в новом искусстве была достигнута и окончательно утверждена в Константинополе.

Она выражалась в сладкогласном хоровом пении, что зазвучало в христианских церквях, и в свете, все пронизывающем и все озаряющем под их сводами, в свете, уже не только данном самой природой, а искусно перехваченном,

сконцентрированном и распределенном так, чтобы в нем как бы по-новому засияла материя.

Так христианский спиритуализм сочетался с античным благолепием в созданном искусством царстве света — света во всех его градациях, нюансах и во всей его мощности, то приглушенного, то вспыхивающего, как пожар, в цветовых переливах мозаики.

Византийское зодчество и понятое по-новому Византией древнее искусство мозаики обеспечили это торжество света, причем не в ущерб образному строю с его назидательной наглядностью.

* *
*

Новая религия в корне изменила назначение храма и тем самым его архитектурные формы и все убранство. Переворот, совершенный христианством в храмовом строительстве, отвечал перевороту, совершенному им в идейно-религиозном плане.

Вместо множества богов, друг с другом соперничающих и олицетворяющих каждый некие силы природы, идеи, понятия и устремления, богов, наделенных всеми человеческими страстями и в которых смертные видели свое собственное идеальное завершение,— единый бог, выражающий сверхчувственное начало, все, что есть, было и будет, неизмеримо великий в своей заоблачной славе, карающий, но и милостивый, всех зовущий к себе и сулящий праведникам вечную жизнь и блаженство на небе, бог, верные служители которого на земле стоят на страже его законов.

Греческий храм был всего лишь местопребыванием статуи божества, прекрасным ее домом, обычно открытым только для служителей культа, для избранных. Сами же религиозные бдения совершались снаружи, на площади. И потому наружный вид храма, заключавшего в себе объект культа — статую, должен был соответствовать идеальной красоте этой статуи — чувственной, земной, как и все античное мироощущение.

Христианский храм не был вместилищем образа божества, хоть этот образ и многократно повторялся на его стенах. Назначение храма вытекало из самой сущности христианской веры, сулящей спасение каждому, кто, точно следуя ее догме, примирится со всеми мирскими бедами, между тем как восстающий против этой догмы будет наказан сначала на земле, а затем и «страшным судом» — на небе. В храме люди, собравшись вместе и подкрепляя друг друга в молитвенном общении, сердцами и помыслами должны были возноситься к богу, дух которого витал вокруг них, наполняя собою храм.

Приведу строки одного из крупнейших современных знатоков византийского искусства — В. Н. Лазарева, дающие яркое представление о настроении, охватывающем молящихся в византийских церквях:

«...Не только спиритуализм культа привлекает византийца. Не в меньшей степени его притягивает ослепительное богатство

ритуала, блещущего золотом, серебром, драгоценными каменьями и разноцветными мраморами. «Если эти земные великолепия,— пишет епископ Газский Порфирий,— имеют такую пышность, какой же должна быть пышность великолепий небесных, уготованных для праведников». И когда византиец слушал церковное пение, настраивавшее его на определенный лад, когда он видел сияние бесконечных огней, сотнями рефлексов игравших на золоте мозаик, когда он внимательно вглядывался в изображения святых и евангельских сцен, украшавших своды ...когда облаченные в богатые одеяния священники выносили ослепительно блестевшую утварь с цветными эмалями, когда с амвона раздавалась проповедь, облеченная в виртуозно отточенные формы античной риторики, тогда византиец чувствовал себя на вершине блаженства. Как в греческом театре античный человек находил полное удовлетворение своим духовным потребностям, так византиец обретал в церковном богослужении моменты наиболее возвышенной радости».

Итак, спектакль, вовлекающий в разыгрываемое действие всех присутствующих, всех (и это было особенно важно для церкви и императорской власти) объединяющий в восторженном настроении, при котором социальная несправедливость воспринималась как временная, чисто земная невзгода.

И — новая вариация прекрасного. Такая гармония, такое органическое единство различных искусств могли быть достигнуты только наследниками великой эллинской культуры.

Огромно воздействие искусства.

Недаром самая знаменитая из византийских церквей «Святая София» произвела на послов киевского князя Владимира такое впечатление, что они почувствовали себя и впрямь «на небесах».

Недаром во все средние века Византия притягивала завистливые взоры других народов. «О Константинополе,— пишет Лазарев,— мечтали среди холодных туманов Норвегии, на берегах русских рек, в крепких замках Запада, в банках жадной Венеции. Его рафинированная культура казалась чем-то сказочным средневековым людям».

...Чтобы храм вмещал возможно больше молящихся, христианское зодчество взяло за образец не «футляр статуи божества», каким был классический греческий храм, а античные прямоугольные сооружения, именуемые базиликами (где заседали суды и шла торговля), разделенные на несколько продольных частей — нефов (или кораблей).

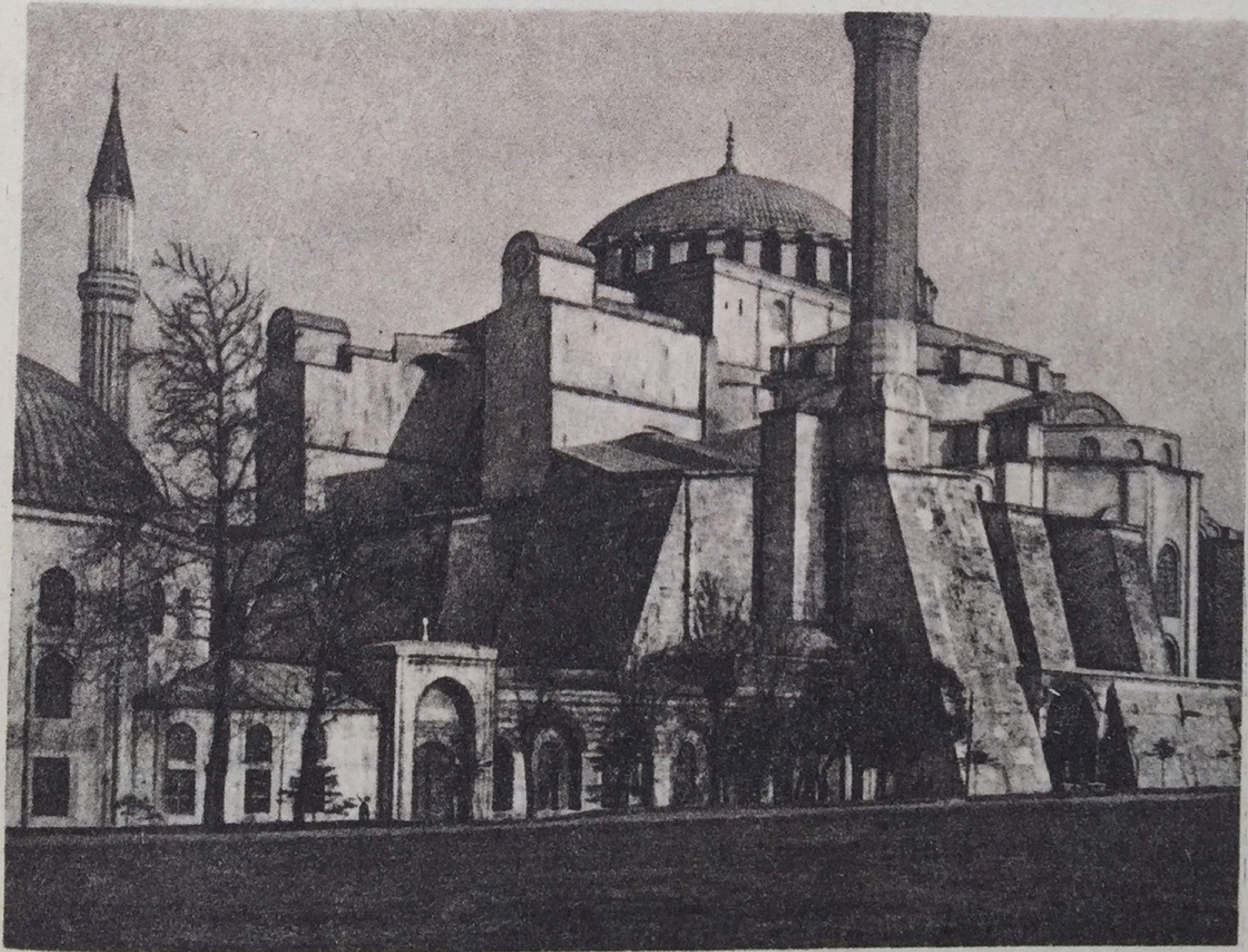
Такой тип христианского храма со средним нефом, обычно более просторным и высоким, а впоследствии, на Востоке, и с поперечным (трансептом), придающим храму форму креста, получил название базиликального. Возник и другой тип храма, родиной которого, по-видимому, является Восток,— с куполом в центре. Создание таких храмов, столь характерных для всего восточнохристианского храмового строительства, во многом обязано великим зодчим Грузии и Армении.

Раз храм являлся местом молитвенного общения, все его внутреннее строение и убранство приобретали первостепенное значение. В Византии интерьеры интереснее, выразительнее и художественно значительнее, чем внешний облик храма. Византийские зодчие с самого начала сосредоточили свое внимание на внутреннем пространстве храма, причем едва ли не главной их задачей стало распределение света. Ибо со светом византийская художественная культура неразрывно соединила своё самое великое достижение: по-новому понятое и доведенное до небывалого еще совершенства искусство мозаики. Оно процветало уже в античном мире. Однако между античной мозаикой и византийской — весьма существенное различие.

Античная мозаика складывалась из кубиков естественных пород. Но уже начиная с III — IV вв. стали применяться окрашенные стеклянные сплавы, именуемые смальтами. Византийское искусство извлекло из них максимальный эффект, используя вместе с каменными кубиками то матовые смальты, то прозрачные, с тончайшей золотой прокладкой.

В византийской мозаике свет отражается в той постепенности или в тех контрастах, которые обеспечивают наибольшее звучание световой гамме. Свет как бы окунается в прозрачную смальту, приобретая в ней объем и сверкающую золотом глуби-

Храм св. Софии в Константинополе.
532—537 гг. Общий вид.



ну, окунается в цвет и полностью завладевает им. Сверкая или затухая в мозаике изнутри и извне, свет преображает цвет, определяет своими переливами его насыщенность и глубину.

Кусочки смальты и каменные кубики разной формы и величины, продуманно укрепленные в грунт в разных наклонах, отражают свет во всем его бесконечном разнообразии. Луч света из окна или всего лишь зажженная свеча,— и мозаика ярко вспыхивает и искрится золотом, пурпуром, синевой... Цвет придает свету окраску, свет наделяет цвет своим сиянием.

Благодатное взаимодействие цвета и света, которое впоследствии насытит палитру всех знаменитейших колористов (Тициана, Рубенса, Делакруа), позволит Византии выявить в мозаике свой идеал красоты. Выявить — светом во всех его колебаниях, придающих цвету ту или другую силу.

Оправданы слова Гёте: «Краски суть деяния и страдания света»...

В византийской мозаичной картине цвета приходят в движение, так что картина воспринимается нами уже не только в пространстве, но как бы и во времени.

Сияние мерцающих изображений, меняющееся от освещения, от расстояния или угла зрения, вместе с цветом обращает сами изображения в световую силу, растворяющую их конкретность, как бы превращая материю в дух. Но и это еще не все.

Светлый фон античной мозаики позволял передавать пространство, то есть создавать иллюзию реальности. Золотой фон византийской мозаики создает иллюзию обратную. Он не воспринимается ни как плоскость, ни как глубина, а как некий иной мир, сверхчувственный, потусторонний, в котором фигуры как бы парят в нематериальной среде, пронизанной светом.

Та музыка картины, о которой говорит Делакруа, дышит в византийской мозаике всепоглощающей духовностью, подлинно выражая христианское спиритуалистическое начало.

Каковы же, независимо от света, их преображающего, сами фигуры, изображения нового бога в сонме сподвижников и учителей новой веры?

В своей стройности, в общей гармоничности композиции они подчас доносят до нас великое наследие Эллады. Но они линейны, как бы бестелесны, лишены объема и веса.

Но как же создавалась наглядность изображения, требуемая церковью? Наглядность, необходимая для внушения христианской догмы как просвещенному византийскому вельможе, так и самому темному, безграмотному подданному ничем не ограниченного в своей власти византийского императора?

Эта наглядность достигалась особым образом.

«Художники,— пишет Лазарев,— ставили себе задачей изображать не единичное явление, а лежавшую в его основании идею. Эта идея, называвшаяся также прототипом, рассматривалась как творческая мысль бога... К ней можно было лишь приблизиться, но ее нельзя было запечатлеть в материи. Поэто-

Храм св. Софии в Константинополе. Внутренний вид.

му художники и стремились к тому, чтобы изображать не случайные моменты явления, не его меняющиеся аспекты, а его неизменную сущность».

Подобно искусству египтян, византийское искусство, раз обретши свой стиль и его утвердивши, в основе своей оставалось до конца неизменным. Раз сама идея каждой религиозной темы была навсегда установлена, то и любое ее отображение должно было обладать столь же неизменным характером.

Искусство Византии глубоко отлично от всех предшествовавших вариаций прекрасного. Оно́ не почиталось средством воспроизведения действительности, не насаждалось для приобретения над нею некой магической власти, ни для того, чтобы как в Элладе, полнее выявить красоту видимого мира и завершить дело природы.

По словам Гёте, живопись — самое удобное и доступное из искусств. Это относится и к мозаике, которую можно назвать «каменной живописью». Мозаика воспламеняла сердца и в своем сиянии увлекала их прочь от реальности, вызывая состояние экстаза — восторженного, самозабвенного упоения.

Да и все в византийском храме способствовало этому. Так искусство, приняв христианскую идею, возвеличило и озарило ее порывом вдохновения, увлекая за собою народные массы.

Первый расцвет

Первого расцвета византийское искусство достигло в VI в., в царствование знаменитого императора Юстиниана, когда расшатанный рабовладельческий строй еще не был окончательно ликвидирован.

Юстиниан и супруга его Феодора были личностями весьма примечательными, возвышение которых наглядно свидетельствует о сложности и подчас внутренней противоречивости того, что мы бы назвали «византийским образом жизни».

Знатность происхождения ценилась чрезвычайно высоко в гордой империи ромеев. Но Юстиниан никак бы не мог похвалиться своими предками: он родился в глухой деревне, в семье крестьянина. Дядя его поступил в императорскую гвардию, отличился храбростью, быстро поднялся по иерархической лестнице, стал сенатором, и, наконец, в результате темных интриг и всяческих козней, столь характерных для византийских политических нравов, был возведен на престол.

Племяннику Юстиниану он обеспечил прекрасное образование, и тот смог глубоко проникнуться духом культуры древней Эллады и Рима.

В 527 г. Юстиниан занял на престоле место умершего дяди. Царствовал он почти сорок лет, прославился кодификацией законов (кодекс Юстиниана) и удачными войнами, причем в его правление Византия достигла своего наивысшего могущества. Достаточно сказать, что его империя, по своим размерам приближавшаяся к древнеримской, простиралась от Кавказа до Иберийского полуострова.

Как мы знаем, аскетизм почитался высшим христианским идеалом. Однако в молодости поведение супруги Юстиниана, императрицы Феодоры, не только не было аскетическим, но даже не соответствовало самым элементарным правилам чисто внешней добропорядочности.

Феодора была дочерью сторожа медведей в цирке. Про нее рассказывали, что она выставляла свою красоту напоказ, выступая обнаженной в живых картинах. Тем не менее император разрешил влюбившемуся в нее Юстиниану жениться на ней. Очень набожная, она в вопросах религии проводила сложную самостоятельную политику, проявляя властолюбие, неразборчивость в средствах и часто безжалостность к врагам.

Отметим еще, что в критический момент, когда восстание, вспыхнувшее в Константинополе из-за недовольства отжившим рабовладельческим строем, так испугало Юстиниана и его министров, что они уже готовились к бегству, эта женщина, вышедшая из самых низов тогдашнего общества, спасла престол Юстиниана, принудив его принять самые жесткие меры, причем было убито около тридцати пяти тысяч человек.

В царствование Юстиниана в одном только Константинополе и его предместьях было воздвигнуто тридцать церквей, блиставших золотом, серебром и разноцветными мраморами.

А среди всех церквей самой великолепной была «Святая София».

По словам современника, писателя Прокопия, этот храм царил над всем городом, как корабль над волнами моря. Входящий в него сразу чувствовал, что это «не создание людского могущества и искусства, но скорее дело самого божества», и душа молящегося сознавала, «что бог здесь, близко от нее, и что ему нравится этот дом, который он сам избрал для себя». По дошедшим до нас свидетельствам, величие и красота купола изумляли и буквально приводили в трепет, ибо казалось, «что он покоится не на камнях, а спущен на золотой цепи с высоты небес».

Сорок окон, прорезанных в основании купола, в толще стен и ниш, заливали светом украшенную мозаиками внутренность храма, создавая впечатление, будто храм не освещается солнечными лучами, а сам излучает свет.

В большие праздники, когда заходило солнце, «Святая София» освещалась изнутри серебряными паникадилами, лампами в виде кораблей, канделябрами в виде деревьев, «огни которых казались цветками», так что «сияющая ночь, улыбающаяся как день, получала краски розы», и церковь, все озаряя кругом, подобно грандиозному пожару, «возвещала мореплавателям близость столицы и славу Юстиниана».

Н. П. Кондаков, один из тех русских ученых, которым мировая византинистика главным образом обязана своим развитием, пишет: «...хотя художественные факты принадлежат к разряду невесомых, но не будет излишним заметить, что св. София сделала для Империи больше, чем многие ее войны, и не одни послы Владимира, созерцая величественную и роскошную церковь, мнили себя быть на небесах».

Над постройкой этой церкви, непревзойденного в последующих веках шедевра византийского зодчества, в течение пяти лет ежедневно трудилось десять тысяч рабочих. Золото, серебро (которого только на алтарь пошло сорок тысяч фунтов), слоновая кость, жемчуг, драгоценные камни были употреблены в огромном количестве на ее украшение. Рим поставил колонны из порфира, взятые из храма солнца, Эфес — колонны из зеленого мрамора, и со всех концов огромной империи доставлялись в Константинополь колонны и глыбы самых редких мраморных пород. Юстиниан пожелал, чтобы этот храм превзошел величием и роскошью все когда-либо построенное в мире, дабы прославить в веках его царствование. И он преуспел в этом прославлении.

Преуспел благодаря двум великим зодчим родом из Малой Азии, Исидору из Милета и Анфимию из Тралл, причем последний был также выдающимся ученым и изобретателем.

Купол, перекрывающий посередине трехнефную базилику, кажется свободно парящим над храмом — это замечательное достижение зодчих. Они возвели его на четырех столбах при помощи треугольных изогнутых сводов, напоминающих наду-

тые паруса. Длина храма — более семидесяти метров, купол поднят на пятидесятиметровую высоту, диаметр его превышает тридцать один метр. Передаваясь по аркам на боковые стены, на примыкающие к куполу полукупола, вся его тяжесть мерно распределяется, нигде не задерживаясь, и глаз не воспринимает ее.

Пространства, рожденные архитектурой, сливающиеся в грандиозное целое, кажутся естественными, сами собой возникшими, так как сложность архитектурных форм стушевывается как бы для того, чтобы скрыть дело рук человеческих: все плавно, все едино и нераздельно.

Это — зодчество, в корне отличное от античного, основанного на игре противоборствующих или друг друга дополняющих сил, зримо ощущаемых нами в своей конкретности, как, например, в самом чистом виде — в дорической колонне. Византийское зодчество приводит эти силы в движение, и в постоянной текучести растворяется их вещественность. Так, подобно византийской живописи, византийское зодчество стремилось преодолеть материю.

В течение веков внешний облик церкви св. Софии во многом изменился. Для подкрепления купола пришлось возвести огромные столбы-контрфорсы, а турки, завладевшие Константинополем в XV в., пристроили к церкви павильон и минареты и превратили ее в мечеть.

Под влиянием чуждой архитектурному замыслу мусульманской символики изменился и внутренний облик храма — главная гордость его создателей. Только в 1932 г. приступили к расчистке софийских мозаик на золотом фоне, замазанных толстым слоем извести.

И все же посетитель и ныне испытывает совершенно особое чувство в этом храме, купол которого как бы являет собой небесную сферу, опрокинутую над головой. Как некогда людям средневековья, подлинным чудом кажутся легкость, торжественная свобода, с которыми, обрамляя грандиозное сияющее пространство, вырастают кругом арки и галереи с их порфирными, мраморными или малахитовыми колоннами да вьющимся над ними изумительной тонкости каменным кружевным узором.

Велико архитектурное наследие Византии. Но ни в одном другом памятнике ее художественный гений не нашел такого полного, совершенного воплощения, как в константинопольской Софии.

...В памяти Александра Блока так запечатлелся древний итальянский город Равенна на Адриатическом побережье, где от юстиниановых времен сохранились удивительные мозаики:

Все, что минутно, все, что бренно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь Равенна,
У сонной вечности в руках.
Рабы сквозь римские ворота
Уже не ввозят мозаик.

И догорает позолота
В стенах прохладных базилик.
. . . .
Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данта с профилем орлиным
О новой жизни мне поет.

Восемь веков спустя после царствования Юстиниана в Равенне окончил свою жизнь великий Данте. И как не предположить, что вот такие строки «Рая», написанные в Равенне, были навеяны ему тем пиршеством света и цвета, которым средневековая мозаика одарила искусство:

И свет предстал мне в образе потока,
Струистый блеск, волшебною весной.
Вдоль берегов расцвеченный широко.
Живые искры, взвившись над рекой,
Садились на цветы, кругом порхая
Как яхонты в оправе золотой...[1]

В Сан Витале, самой замечательной из равеннских церквей, где высокий купол, аркады и двухэтажные галереи создают очень эффектные пространственные сочетания с искусным распределением света, сохранились мозаики, изображающие царскую чету, Юстиниана и Феодору, в окружении придворных.

В широко раскрытых глазах отсвет каких-то неразгаданных далей, затаенных душевных глубин. Как выразительны прямо на нас обращенные лица, как роскошны облачения, под которыми человеческие фигуры, странно удлиненные и неподвижные, теряют всякую осязаемость.

Застывшие в строгой фронтальности, недоступные в своей величавости, будь то царь, архиепископ, министр, царица или придворная дама, все они, одним своим видом внушающие сознание незыблемости византийской социальной иерархии, запечатлены здесь под сенью райского пейзажа, где высоко восседает Христос.

Потрясающая картина богом узаконенной власти! Это не реальность, не жизнь — ничто не выдает ее трепета, а торжественно-назидательное предстояние образов-символов. И какая великолепная, какая насыщенная цветовая гамма! Словно и впрямь стены храма осыпаны рубинами, сапфирами, изумрудами... Как дивно передает византийская мозаика игру драгоценных камней!

На мерцающем золоте фона тяжелой жемчужной диадемой увенчана голова бывшей цирковой танцовщицы, императрицы Феодоры, жемчужные подвески прямыми рядами спадают на ее грудь. А нечеловеческая пристальность взгляда выдает великую волю и страстное горение духа.

Ну как же не покориться этой державности, сумевшей окружить себя такой пышностью, таким блеском, как же не пасть

[1] Перевод М. Лозинского.

ниц перед властью, озаренной такой красотой!.. Немало, вероятно, императорских подданных выходили из храма с такими чувствами.

Но красота, быть может, еще более глубокая, красота ясная и лучистая светится нам в других мозаичных изображениях, вероятно, исполненных примерно через сотню лет после равеннских. Впрочем, не светится, а светилась, ибо оригиналы этих изображений безвозвратно утрачены. Погибли не в давние времена и не от руки разъяренных фанатиков.

В 1922 г., во время греко-турецкой войны, разрывом снаряда была уничтожена церковь Успения в Никее (в Малой Азии). Там, в алтарном своде, сияли изображения четырех ангелов — «четырех небесных сил». Уцелели только фрагменты. Но мы все же можем составить себе представление о никейских мозаиках: они, к счастью, были засняты и подробно изучены Русским археологическим институтом в Константинополе. Они дивно прекрасны эти ангелы. Волнующая одухотворенность и пленительная, почти чувственная прелесть образов! Словно восстановилось на миг античное равновесие между телом и духом. И как удивительно смело и гармонично сочетаются кубики смальты самых нежных и в то же время глубоких тонов.

Не на ритме линий и плоскостей, как в равеннских мозаиках, а на ритме световых бликов и красочных переливов строится здесь вся живописная композиция. На нее надо смотреть на некотором расстоянии, чтобы свет и цвет до конца обогатили друг друга. Как на полотне Клода Моне!.. Там ведь вблизи хаос красочных мазков, а здесь — цветовых кубиков. Недаром было сказано, что художник-мозаичист проявил тут чисто импрессионистическую виртуозность.

Художник... Мы не знаем его имени, да и вся византийская «каменная живопись» безымянна. Двор и церковь управляли искусством, устанавливали до мельчайших подробностей каноны религиозного повествования, а художнику предоставлялась лишь роль послушного исполнителя. И все же индивидуальность художника порой проявлялась в полной своей силе.

Поглядим же еще и еще на никейских ангелов, особенно на самого прекрасного, имя которому — «Дюнамис».

Должно просить извинения всякий раз, когда приходится объяснять красоту живописи...— верность этой мысли, высказанной известным французским писателем первой половины нашего века Полем Валери, особенно очевидна перед таким изображением. Как рассказать внутреннее содержание «Дюнамиса»? Ведь оно не исчерпывается такими понятиями, как красота, грация, одухотворенность. Словами не передать магию живописи, ими не выразишь гармонии красок, линий, объемов. Магия живописи ощущается лишь зримо. Как всякое замечательное произведение живописи, знаменитый никейский ангел в этом смысле не исключение. В его образе столько оттенков,

столько богатства и такая эмоциональная сила, переданная чисто живописными средствами. Скажем только, что такой ангел, овеянный древней эллинской красотой, мог, конечно, ввести в соблазн христианина, испугать догматиков чистой духовности.

Движение, именуемое иконоборческим, ведь как раз и поддерживалось страхом перед возможностью возрождения в христианской иконографии эллинского культа человеческой красоты.

VII век не был счастливым для византийской великодержавности. Потерпев поражения на Востоке от арабов и на Западе от лангобардов и остготов, империя потеряла Месопотамию, Сирию, Палестину, Египет, Северную Италию, Испанию.

Мечта сравниться могуществом с римскими цезарями померкла в Константинополе, однако не померкло сияние византийской культуры, по-прежнему вызывавшее почтительную зависть соседних и даже дальних народов. Для всего средневекового мира Константинополь будет служить до конца «золотым мостом между Востоком и Западом».

Однако в VII в. в византийской культуре наступил кризис, длившийся более столетия.

Император Юстиниан со свитой. Мозаика церкви Сан Витале в Равенне. До 547 г.

Ангел «Дюнамис». Фрагмент мозаики с алтарного свода церкви Успения в Никее с изображением небесных сил. VII в.

Рабство к тому времени уже было почти сокрушено, во многом благодаря славянам, заселившим значительную часть Балканского полуострова,— они всюду способствовали распространению общинных отношений.

Иконоборчество возникло как движение народных масс против гнета, освящаемого церковью, в частности против богатства монастырей, завладевших огромными земельными угодьями. Причем оно вылилось в ожесточенную борьбу против культа икон и реликвий, который играл значительную роль в обогащении монастырей.

Вначале демократическое, даже плебейское, оно было затем использовано в своих целях императорской властью и высшим духовенством, вызвав конфликт в самых недрах нарождающегося феодального строя, между тем как народные массы в последующем отвернулись от поддерживаемого двором иконоборчества.

Иконоборцы считали, что бога нельзя изображать в человеческом облике, что такое изображение есть профанация религии. Иконопочитание превращалось нередко в фетишизм, в новое идолопоклонство. Но иконопочитатели, засевшие в монастырях, и жившая в роскоши придворная знать, хоть сами проповедовали аскетизм и главенство духовного начала, возража-

ли иконоборцам, что народу трудно верить в бога, лишенного физического образа.

Всегда сильное в восточных областях империи стремление свести искусство к чистому орнаменту или абстрактной символике подкреплялось теперь арабским влиянием, примером искусства ислама, воспрещавшего изображение человека. Императорская власть, в угоду провинциальной военно-землевладельческой знати возглавившая это течение, воспретила поклонение иконам. В результате последовало массовое уничтожение произведений искусства, изображавших Христа и христианских святых. Вместо них церкви украсились декоративными мотивами с растениями и птицами, превратившись, по образному выражению современника, в «огороды и птичники». Победившие в конце концов иконопочитатели в свою очередь подвергли уничтожению такие росписи и мозаики, не считаясь с их художественными достоинствами.

По сравнению с античностью, средневековье от нас не так уж далеко. Однако войны, фанатизм и невежество, рождающие неуважение к прошлому, успели нанести художественному наследию Византии, пожалуй, не меньший ущерб, чем эллинскому или римскому.

Как уже выше отмечено, мы не знаем имени ни одного византийского мозаичиста. А ведь среди них были гении, равные самым прославленным в истории искусства.

Нам дорог подготовительный набросок Рембрандта или Микеланджело, как дорога черновая строка Пушкина, и мы распознаем руку каждого из них. Но, увы, из-за невосполнимых пробелов, из-за отсутствия биографических данных, имя создателя никейского ангела, как и других шедевров византийской мозаики, остается для нас неизвестным.

Византийское искусство очень богато представлено в музейных собраниях нашей страны, ярко отражающих основные этапы его развития.

Общепризнано, что хранящаяся в Киевском музее западного и восточного искусства икона «Св. Сергий и св. Вакх» имеет большое значение для выяснения происхождения самого искусства иконописи. Эту икону датируют по-разному: V, VI, а то и VIII в. Как бы то ни было, это одна из древнейших дошедших до нас икон. Написана на доске восковыми красками, как и фаюмские портреты: ритуальные портреты усопших, тоже фронтальные, с пристальным взглядом, что были найдены в эллинистических египетских погребениях. Родина иконы Киевского музея, по-видимому, тоже долина Нила. Все то, что лишь намечалось в поздних фаюмских портретах, находит в ней свое завершение: безличная одухотворенность торжествует над индивидуальностью образа, лицо превращается в лик.

Баснословная роскошь константинопольского двора с его строго разработанным церемониалом, торжественность и благолепие церковного обряда налагали свой отпечаток на весь

быт правящей верхушки византийского общества. Пристрастие к красивым вещам, ко всему, что придавало блеск внешнему декоруму жизни — будь то ожерелье из драгоценных камней, золотом расшитое одеяние с многоцветными переливами, эмалью украшенный ларец, серебряный кубок ювелирно тонкой работы или сверкающая, как эмаль, книжная миниатюра,— отличало эту верхушку, среди которой было немало людей с изысканным художественным вкусом.

Погибли византийские дворцы, но о роскоши их можно судить по сохранившимся предметам прикладного искусства.

Эрмитаж вправе гордиться своим собранием памятников византийской культуры, одним из лучших в мире как по качеству, так и разнообразию, причем византийское серебро представлено в Эрмитаже полнее, чем где бы то ни было.

Замечательно по своей обработке серебро: блюда, ковши, чаши, богато украшенные кресты. В том числе такой шедевр, как блюдо VI в. с прекрасно вписанной в круг фигурой пастуха, задумчиво сидящего на уступе скалы, в котором идеал античной красоты гармонично сочетается с новыми отвлеченными мотивами.

Блюдо это было найдено близ города Соликамска, в нынешней Пермской области. Да и чуть ли не все византийское

Святые Сергий и Вакх.
Икона VII (?) в.
Киевский гос. музей
западного и восточного искусства.

Блюдо. Пастух среди стада. Серебро. VI в. Гос. Эрмитаж.

серебро, хранящееся в Эрмитаже, обнаружено на нашей земле, преимущественно в Приуралье, куда оно попадало в обмен на пушнину.

Возможно, таежное население использовало его для своих культовых обрядов. В самой Византии изделия из серебра были переплавлены на монеты или расхищены. А у нас эти тончайшей работы чаши и блюда сохранились в кладах, и их находят случайно, чаще всего во время полевых работ. Порой обладатель давней находки даже не знает, как она попала к нему и какую представляет ценность. Так, у деревенской старушки сотрудники Эрмитажа обнаружили серебряный византийский ковшик (ныне одно из прекраснейших украшений эрмитажного собрания), служивший ей кормушкой для кур[1].

Благодаря такому уникальному собранию именно в Эрмитаже сосредоточена главная работа по изучению византийского серебра, а труды советских ученых, ему посвященные, считаются основными в специальной литературе.

---

[1] Византийское серебро (VI в.) обнаружено также в Среднем Приднепровье, в частности, храмовая утварь, которая, вряд ли, могла служить предметом торговли. Надо полагать, что оно туда попало как военная добыча славянских дружин.

Капитель церкви Сан Витале в Равенне. Первая половина VI в.

Эрмитажное собрание византийских памятников постоянно пополняется благодаря раскопкам в Херсонесе, служившем Византии опорным пунктом в Крыму.

Много написано о тончайшем ажурном кружеве капителей равеннского храма Сан Витале. Капитель превращается в чарующую глаз декоративную корзинку, в которой исчезает ясность ордерного членения, столь характерная для эллинского зодчества. Примерно одного времени с равеннскими, капитель из Херсонеса, выставленная в Эрмитаже, восходит к коринфскому ордеру, но вместо листьев аканфа — птичьи и звериные головы; мрамор, по которому прошелся бурав, воспринимается как кружевной узор.

Резьба по слоновой кости процветала в Византии. Самый знаменитый образец этого искусства — трон архиепископа Максимилиана в Архиепископском музее в Равенне. Эрмитаж обладает великолепным собранием изделий из слоновой кости, среди которых диптих (двустворчатый складень) с изображением цирковых сцен занимает совершенно особое место.

Мы знаем, какую роль цирк играл в византийской жизни. На эрмитажном диптихе показаны сцены травли зверей. Их динамизм, создающий впечатление всезахватывающего движения, вечной, как бы заполняющей мир, клубящейся схват-

Диптих с изображением цирковых сцен, V в. Слоновая кость.
Гос. Эрмитаж.

ки, дает яркое представление об атмосфере, царившей на цирковой арене, и о том, как это жестокое зрелище воспринималось византийцем. Характерно, что человеческие фигуры даны схематично, зато звери в их порывах ярости и предсмертных муках изображены с восхитительным мастерством. Пропорции далеко не всегда соблюдены, фигуры расположены одна над другой, перспектива отсутствует. Но все это не существенно. Ибо нас покоряет общий ритм композиции, ее бурно-могучая декоративность.

Исполненный, вероятно, во второй половине V в., этот диптих ясно знаменует переход от античного искусства к средневековому.

О более поздних шедеврах византийского искусства, хранящихся в наших музеях, мы расскажем в дальнейшем.

Второй расцвет

Художественная система, созданная в Византии в период разложения рабства, являлась самой совершенной для стран христианской веры. Эта система наиболее ярко отражала средневековое мироощущение, переплетение в образном строе

иерархии небесных сил и сил, возглавлявших феодальное общество, и, главное, добивалась сочетания того, что казалось несочетаемым: духовности, восторжествовавшей над плотью, при пластической выразительности образа.

Победа иконопочитателей укрепляла в искусстве эллинское изобразительное начало, знаменовала отказ от самодовлеющей декоративности. Именно после этой победы окончательно выработался классический византийский стиль, определивший все дальнейшее развитие искусства в странах, где установилось греческое православие с его величаво-торжественной обрядностью, призванной вдохновить и покорить душу молящегося. Но и там, где некогда простиралась Западная Римская империя, замечательные достижения византийских художников пользовались самой громкой славой. Греческие мастера приглашались во многие страны, и влияние их там было настолько велико, что, например, в Италии византийские эстетические каноны были преодолены в живописи только в эпоху Возрождения.

Именно в период своего второго расцвета византийское искусство полностью решило те задачи, о которых мы говорили в связи с его становлением. Как же это произошло и как определить характерные особенности классического византийского стиля?

Несмотря на поражение иконоборчества, буря, им поднятая, не прошла бесследно. После некоторых колебаний, подчеркнутого увлечения античностью (особенно в книжной миниатюре) художественное творчество целеустремленно избрало свой путь.

Отныне, как пишет В. Н. Лазарев, «мозаики и фрески должны были выражать глубочайшую духовность, в противном случае была бы вновь подвергнута сомнению возможность передать изобразительными средствами сущность божества... Спиритуализм получает окончательное преобладание. Фигуры теряют свою материальную тяжеловесность, лица приобретают строгий, аскетический характер, пространственная среда упрощается и схематизируется...»

Увенчанием всего живописного убранства храма служит полуфигура Христа Пантократора (вседержителя), изображенная в куполе как бы царящей над миром. Властная, грандиозная полуфигура исполнена нечеловеческого величия и нечеловеческой мощи, созидающей и сокрушающей, милостивой и карающей. А в абсиде (округлой выступающей восточной части храма), над алтарем, мать этого божества — либо как заступница, Оранта (что значит «молящаяся»), с вознесенными к нему руками, либо царственно восседающая на троне с младенцем на руках. На сводах, по столбам и на парусах выстраиваются в сложнейшем и строгом порядке архангелы, патриархи, апостолы, пророки, отцы церкви, мученики, святые, все столпы и глашатаи евангельского учения, ревностные исполнители сияющей над ними в куполе божественной воли:

служители царя небесного, с которых в иерархическом подчинении должны брать пример служители царя земного.

Но величественный ансамбль храмового убранства не ограничивался такими монументальными образами, он включал также сцены из жизни Христа и богоматери, блеском красок

Император Лев VI перед Христом. Мозаика храма св. Софии в Константинополе. Фрагмент. 886—912 гг.

и лаконической выразительностью привлекавшие внимание молящихся к основным моментам евангельского повествования.

Идея преемственности земного самодержавия от самодержавия небесного имела решающее значение для всего государственного устройства империи. Эта преемственность наглядно раскрывается в одной из расчищенных ныне мозаик константинопольской Софии.

У ног невозмутимо величественного Христа — распростертый в коленопреклонении император Лев Мудрый. Согласно дошедшему до нас описанию церемониала константинопольского двора, император, встречаемый патриархом и всем духовенством, трижды падал ниц перед царскими вратами и только после этого входил в храм. Санкция на верховную власть, обретаемая в подчинении божественной воле. Ясно показать это и была, очевидно, призвана софийская мозаика, очень мощная по композиции, с четко обрисованными фигурами.

Второй расцвет византийского искусства — от середины IX до конца XII в.— делится на периоды, обозначаемые (по царствовавшим тогда династиям) как Македонский и Комнинский.

Владения империи (в которой феодальные отношения получают полное господство) расширяются, а затем под напором мощных врагов снова сужаются.

Многие шедевры искусства были созданы в Византии в эти времена, чуть ли не закончившиеся для нее полной катастрофой.

Сияют мозаики в храмах империи, приобретающих в своем крестообразном строении все большую четкость и лаконичность.

Расчистка софийских мозаик явила нам некоторые шедевры, относящиеся к переходной эпохе, непосредственно последовавшей за возрождением иконопочитания. Среди них исключительные по своей одухотворенности, все еще сочетающейся с радостным отголоском эллинской красоты, изображения Марии с младенцем и архангела Гавриила.

Мозаики монастырской церкви в Дафни (близ Афин), — быть может, вершина зрелого византийского стиля XI в. Расположенные в купольной части храма и над арками, они идеально гармонируют с общим архитектурным замыслом. В этом замечательном живописном ансамбле достигнута полная согласованность отдельных частей, причем каждая композиция имеет в то же время законченное самостоятельное значение.

Мария с младенцем. Мозаика храма св. Софии в Константинополе. Середина IX в. Фрагмент.

Архангел Гавриил. Мозаика храма св. Софии в Константинополе. Середина IX в. Фрагмент.

Распятие. Мозаика церкви монастыря Дафни близ Афин. Вторая половина XI в.

Все детали продуманы, нет ничего лишнего, а наибольшие эмоциональные эффекты достигаются средствами, казалось бы, самыми простыми, но которые являются достоянием очень изощренного и высокого мастерства.

Сцена распятия Христа, пожалуй, самая совершенная в знаменитом цикле, посвященном евангельским сюжетам.

Горе, страдание, смерть переданы как бы лишь намеками, с исключительной сдержанностью, сообщающей картине особое очарование.

Печалью овеяны лица Марии и любимого ученика Христа, их руки как бы перекликаются в скорбном жесте, фигура распятого вырастает посредине в плавном изгибе всего тела, с наклоненной набок головою и широко распростертыми худыми руками, прибитыми к кресту. Как все это уравновешено, как внешне покойно и в то же время значительно всем своим ритмом, поэтическим дуновением, просветляющим затаенный надрыв!

Согласно евангельскому рассказу: один из воинов, распявших Христа, ударил его копьем. Жестокость свершилась. Кровь бьет из раны тонкой струей, образуя плавную кривую, обогащающую общую линейную декоративность мозаики...

Мы не видим ни самого воина, ни его копья. Но что нагляднеи этой кривой могло бы передать драму Голгофы?

Дафнийские мозаики были, несомненно, работой столичных мастеров.

Тучи грозно сгущались над империей, но искусство Константинополя обретало все большее совершенство, исключавшее всякое соперничество провинциальных школ. Историки искусства подчеркивают исключительную роль Константинополя начиная со второй половины XI в., спаявшего своим влиянием творческие устремления почти всех народов христианского Востока.

В высоком вдохновении константинопольского искусства, в годы, когда империя боролась на западе против норманнов, венецианцев и, наконец, крестоносцев, а на востоке — против сельджуков, сказалось, вероятно, стремление еще более возвеличить перед лицом опасности ее древнюю культуру, продлить всеми силами ее сияние.

Глубиной выраженных чувств, выявлением в каждом образе самого главного, при кристаллической ясности всей композиции, богатством и чистотой красок, плавностью очертаний и общей внутренней музыкальностью отличается живописное творчество славного Комнинского периода.

Расцвет монументальной, мозаичной и фресковой живописи. И — расцвет станковой живописи: иконописи — с применением уже не восковых красок, а яичной темперы.

Написанная, вероятно, в первой половине XII в. икона, названная у нас Владимирской богоматерью, — не только самый замечательный дошедший до нас образец византийской станковой живописи, но и одно из высочайших достижений всего мирового искусства. Мы не знаем имени ее гениального автора, принадлежность которого к константинопольской школе ныне общепризнана.

Уже в 1155 г. икона находилась на русской земле, куда была доставлена на корабле из Константинополя. Судьба ее в нашей стране подлинно беспримерна.

По легенде, Мария была написана с натуры евангелистом Лукой («покровителем живописцев»), при этом на доске от того самого стола, на котором Христос трапезовал со своей матерью. Но, конечно, в I в. не могло возникнуть художественного произведения такого стиля. Ни евангелист Лука, ни какой-либо другой, даже самый гениальный в искусстве его современник не могли владеть живописным языком автора Владимирской богоматери, ибо этого языка еще не существовало на заре нашей эры. Точно так же, например, как в Древней Руси не могло бы появиться литературного произведения, написанного... на языке Пушкина. Однако не только наивностью следует объяснить возникновение легенды и ее широкое распространение в народе. Икона поражала своей красотой, и в народном воображении она представлялась святыней, происхождение которой могло быть только необычайным.

Владимирская богоматерь.
Фрагмент.

Князь Андрей Боголюбский тайно вывез икону из Вышгорода (близ Киева) в свою родовую Суздальскую землю, во Владимир на Клязьме. Он украсил ее жемчугом, золотом, серебром, драгоценными каменьями, брал с собой в походы и приписывал свои победы ее благословению.

Прекрасный образ как бы стал не только символом великокняжеского единовластия, но и знаменем, объединяющим Русь. В 1395 г. икона была торжественно перенесена в Москву. Случилось это как раз в тот день, когда войско, казалось бы, непобедимого Тамерлана повернуло обратно, отказавшись от дальнейшего похода на Русь. Ее же заступничеству приписывали затем отражение в 1480 г. хана Ахмата, а в 1521 избавление от нашествия на Москву крымского хана Мехмет-Гирея. Владимирская богоматерь была самой чтимой иконой на Руси. И то, что такой всенародной славы удостоился у нас шедевр искусства, является знаменательным свидетельством художественного вкуса русского народа, его прирожденного дара распознавать и воспринимать прекрасное.

Икона Владимирской богоматери была расчищена в 1918 г. Всероссийской реставрационной комиссией, причем выяснилось, что от первоначальной живописи сохранились только лики; все остальное было записано в XV — XVI вв. Но и сохра-

нившегося достаточно, чтобы судить о живописном совершенстве знаменитой иконы.

Мария с младенцем. Несчетны произведения искусства на этот сюжет, один из красивейших в христианской иконографии, повествующий о богочеловеке, рожденном, чтобы пострадать за грехи людей. Юная мать. Неиссякаемая в человеческом роде радость материнства. Радость великая и живительная. Но радость, всегда перемежающаяся с тревогой за будущего человека с его неповторимой судьбой, такого трогательного и беспомощного на заре жизни. А тут судьба беспримерна: мученичество, слава и власть над душами миллионов.

В латинском западном мире эти мотивы нашли, вероятно, самое глубокое и волнующее воплощение в «Сикстинской мадонне» Рафаэля, величественной деве, несущей по облакам младенца с недетским взором, а в греко-славянском, восточном — в согретой совсем иными лучами, столь же прекрасной Владимирской богоматери. И потому зал Третьяковской галереи, где она выставлена среди многих других прекрасных икон, достоин быть таким же местом паломничества всех ценителей живописи, всех, кого вдохновляет чистая красота, как зал Дрезденской галереи, где царит «Мадонна» Рафаэля.

На Владимирской иконе, «древнейшей песне материнства», по определению И. Э. Грабаря, богоматерь прижимается щекой к щеке ласкающего ее младенца — это иконографический тип, родившийся в Византии (там он назывался Элеуса, что значит «Милостивая»), получил в русской иконописи особое распространение под так красиво звучащим названием: «Умиление». Умиление... Да, вот именно это изображено в иконе. Сколько поколений русских людей возносились духом перед этим образом, проникаясь сияющим в нем умилением...

Как пишет М. В. Алпатов, «Растроганная лаской младенца, Мария своими широко раскрытыми, грустными глазами смотрит вдаль, точно предвидит грядущие страдания сына. Образ благородной материнской скорби, переданной с таким вдохновенным живописным мастерством, глубоко захватил русских людей того времени... Владимирская богоматерь вошла в историю древнерусской иконописи. «Пришла бе всех образов», — говорит о ней летописец».

Нигде в живописи так не выражена мировая скорбь, столь же великая и извечная, как и радость бытия. Радость эта соседствует здесь со скорбью, выявляясь в сладостном умилении, умиротворяющей красоте живописи, достигнутой тончайшей красочной лепкой.

Всепросветляющая гармония, завещанная векам древней Элладой.

В прекрасном эрмитажном собрании византийских икон особое место занимает образ Григория-чудотворца, тоже, вероятно, написанный художником константинопольской школы в первой половине XII в. Это одна из очень немногих хорошо сохранившихся икон Комнинского периода. Тонкое лицо свя-

Икона «Григорий-чудотворец».
XII в. Гос. Эрмитаж.

того, окаймленное белой бородой, и вся фигура его в светлых облачениях монументально выступают на золотом фоне, усиливающем впечатление отрешенности образа от мира сего. Ясность и лаконичность, торжественность и декоративность вместе с глубокой ритмичностью композиции роднят эту икону с самыми величественными образами храмовых мозаичных циклов.

* *
*

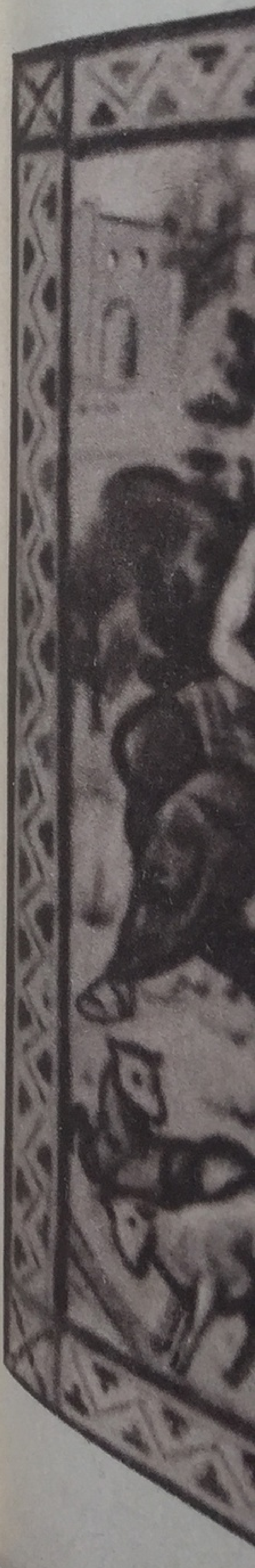
Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде и Исторический музей в Москве обладают ценнейшими собраниями византийских рукописей, украшенных миниатюрами.

Любовь к книге как к источнику знаний, а поскольку главенствовала религиозная литература, прежде всего как к кладезю «божественных откровений», обусловила в Византии широкое распространение книжной иллюстрации. Византийцу хотелось, чтобы высокому содержанию книги соответствовало, как бы мы сказали теперь, ее внешнее оформление. По своим художественным достоинствам иллюстрации (с золотым фоном) на отдельных листах часто не уступают лучшим образцам церковной мозаики: это подлинные картины, поражающие, несмотря на малый размер, величавой строгостью образов.

А декоративные заставки, фигурные инициалы и иллюстрации, вписанные в вязь текста, удивительную по своему каллиграфическому совершенству, составляют вместе с ней радующую глаз единую живописную и графическую композицию.

Можно сказать, что миниатюры живут на пергаменте одной жизнью с буквами.

Разглядывая эти небольшие книжные иллюстрации, мы как-то особенно остро ощущаем духовные запросы, эстетическое мироощущение византийцев. На плотных, столько раз в течение веков перевернутых, пожелтевших листах пергамента выступают перед нами прекрасные образы, иногда совсем эллинистические. В грациозно-внушительной фигуре евангелиста, в его удивительно тонко выписанных чертах или в библейской сцене на фоне пейзажа, с изящными аллегорическими мотивами, мы ясно распознаем отсвет чувственной античной красоты, нерушимую связь между Грецией классической и средневековой (как, например, в знаменитой миниатюре Парижской псалтыри X в. «Давид, играющий на лире» в Национальной библиотеке в Париже). Нас радует живость поз и непосредственная выразительность образов, чаще встречающиеся в этом более интимном искусстве, нежели в строго назидательных храмовых композициях. А порой, под влиянием определенных умонастроений, в нем явственно проступает чисто народная струя, бьющая из самых глубин христианского Востока со своим здоровым, несколько грубоватым юмором и сатирой, переходящей в гротеск (например, на болтунов и инакомыслящих, в замечательных по своей легкой живописной



манере, с преобладанием нежных тонов, миниатюрах Хлудовской псалтыри IX в. — так названной по имени известного русского коллекционера — в Историческом музее в Москве).

Филигранная, чисто ювелирная узорчатость рисунка и эмалевый блеск красок превращали книгу в драгоценное украшение интерьера богатого византийского дома. Это относится в первую очередь к миниатюрной живописи XI в., создавшей подлинные жемчужины. И в то же время такие легко переносимые произведения искусства знакомили с достижениями константинопольской школы не только все области империи, но и Древнюю Русь, Сербию, Болгарию, Грузию, Армению,

Давид, играющий на лире.
Миниатюра Парижской псалтыри.
Первая половина X в. Париж.
Национальная библиотека.

Центральная часть алтарного образа с изображением Христа. Эмаль, драгоценные камни. Ранняя часть — 976 г., последняя переработка — 1345 г. Венеция, собор св. Марка.

оказывали влияние на искусство Сицилии и Венеции и чуть ли не во всех странах Европы ценились как образцы самого высокого художественного мастерства.

И так же ценилась достигшая расцвета византийская перегородчатая эмаль. Образцы ее хранятся в Эрмитаже. В поврежденных местах небольшого серебряного складня с фигурными изображениями ясно виден процесс нанесения эмали: на слегка углубленные золотые пластинки напаивались поставленные на ребро тончайшие золотые проволочки, а промежутки заполнялись эмалевыми сплавами.

Привезенный в Венецию и ныне хранящийся там в сокровищнице собора св. Марка один из самых замечательных памятников византийской перегородчатой эмали алтарь (2×3 *м*) — как бы квинтэссенция византийского искусства. Величественная фигура Христа, властно возвещающего миру свой закон, и — медальоны с эмалевыми же изображениями императоров и святых в блеске золота и бесчисленных драгоценных камней... Баснословная роскошь, красочное великолепие, монументальность и значительность образов в сочетании с непревзойденной по своей тонкости ювелирной работой.

...Трагедия, которой закончился предпоследний период византийской истории, имела глубокие внутренние и внешние

причины. Как некогда в первом Риме, дряхлеющая правящая верхушка разлагалась и во втором в безотчетной роскоши, беспутстве, угнетении народных масс и кровавых распрях за власть. Множились крестьянские восстания против феодалов. Империя ромеев хирела, силы оставляли ее, так что, по образному выражению византийского писателя того времени, она походила на «голову, больную с перепоя». Этим и воспользовались католики-крестоносцы.

Начавшись под лозунгом «освобождения гроба господнего» из-под власти «неверных», то есть мусульман, крестовые походы преследовали главным образом чисто завоевательские цели. Во время Четвертого похода такой целью, более легко осуществимой, чем торжество христиан над мусульманами, явилось сокрушение ослабленной Византии, хотя на Востоке она как раз и служила главным оплотом христианства.

В 1204 г. крестоносцы взяли приступом Константинополь (куда до того никогда не вступала вражеская нога), сожгли полгорода, в диком разгуле разрушили бесчисленные памятники искусства и разграбили все, что могли. По дошедшим до нас свидетельствам, там при осаде сгорело больше домов, чем имелось в трех самых больших городах тогдашнего королевства Франции. А добыча крестоносцев (при виде Константинополя изумившихся, что на свете может существовать такой огромный и богатый город) «была столь велика, что ее не могли сосчитать. Она включала золото, серебро, посуду, драгоценные камни, парчу, одежды из беличьего и горностаевого меха и все, что есть прекрасного в мире».

В этих очерках мы уже цитировали прославленного французского живописца прошлого века Эжена Делакруа. Но теперь мы обратимся не к его высказываниям, а к его искусству, ибо им написана картина, которая ярче каких бы то ни было исторических текстов раскрывает трагический смысл захвата Константинополя франками и венецианцами. Это его большое полотно «Въезд крестоносцев в Константинополь» (Париж, Лувр).

На фоне пожаров, перед роскошной колоннадой мы видим всадников в шлемах: безжалостных, хмурых, боем утомленных победителей. У них сила, и они пришли сюда для угнетения, насилия и грабежа. Вот они родоначальники самой высокой западноевропейской феодальной аристократии, которая в течение веков будет кичиться своим происхождением от рыцарей-крестоносцев! Что из живого уцелеет здесь под их копьями и под копытами их коней?

А у их ног среди трупов юные красавицы в разодранных одеждах и величавые старцы с мольбой и проклятиями на устах: жертвы погрома, униженные наследники великой культуры.

Последний расцвет

«Случилось так,— пишет византийский историк,— что когда Константинополь был взят латинянами, держава ромеев, как грузовое судно, подхваченное злыми ветрами и волнами, раскололась на множество мелких частей...»

То были ветры и волны феодального раздробления, расшатавшие еще до нашествия латинян-крестоносцев, казалось бы, незыблемые основы самого централизованного тогдашнего государства. Но когда империя распалась под их напором, а в ее столице воцарился чужеродный монарх, исповедующий отвергаемую народом латинскую веру, стремление к единству вновь окрепло в греческом мире, всколыхнуло патриотизм и гордость ромеев. В 1261 г. латиняне были изгнаны из Константинополя, и, как птица Феникс, империя воскресла из пепла. Совсем куцая — по сравнению с той державой, что мечтала владычествовать над миром, но более чем когда-либо исполненная сознания своей былой славы, в которой она видела залог всего дальнейшего своего бытия.

«Весь ромейский народ,— пишет свидетель освобождения Константинополя,— находился... тогда в великом удовольствии, веселии и несказанной радости».

Третий и последний расцвет византийского искусства принято называть Палеологовским — по имени возглавлявшей тогда империю династии.

Ликование по случаю восстановления империи и страстное желание поверить в ее жизнеспособность — вот что характерно для настроения греков этой поры. Возвращение к живительным истокам, то есть к античности, воодушевляло их искусство.

В самом начале XIV в. это искусство создало шедевры мирового значения: мозаики и фрески церкви монастыря Хора (турецкое название: Кахриэ-Джами) в Константинополе.

Феодор Метохит был важным сановником, ученым, писателем, выдающимся представителем неоэллинизма. Но все это, вероятно, не уберегло бы его имени от забвения. Этот утонченный и высокообразованный византиец (современники называли его «Олимпом мудрости» и «Живой библиотекой») заслужил себе долговечную славу «сияющими неописуемой красотой блестящими камешками» — так он сам в поэтическом описании монастырского храма Хора отозвался о знаменитых ныне мозаиках, как и все убранство храма, выполненных по его заказу и, очевидно, по его вкусу.

Красота мозаик Кахриэ-Джами, которым ныне посвящена обширнейшая искусствоведческая литература, стала всеобщим достоянием лишь в начале нашего века, когда эти шедевры были опубликованы Русским археологическим институтом в Константинополе.

Чем же отличаются от созданных ранее мозаики Кахриэ-Джами, равно как и соседствующие с ними фрески, написанные

в том же стиле? Мы глядим на них с восхищенным удивлением. Все вокруг «задвигалось» в новом развернутом повествовании византийской живописи нового легендарно-исторического жанра. Фигуры уже не прямолинейны, не стоят лицом к зрителю, а поворачиваются друг к другу. Уже не только в позе, но и в движениях они перекликаются меж собой в унисон с широко развевающимися одеждами. И все это среди фантастических архитектурных сооружений, выступающих в уже слегка углубленном пространстве. Общий ритм композиции поражает удивительным единством, волнующей одухотворенностью, сочетающейся с чисто эллинской живостью и тончайшей поэтической настроенностью. Духом античности проникнут и пейзаж с его эллинистическими декоративными деталями (как, например, одиноко стоящие деревья). Такие сцены, как «Упреки Иосифа Марии» (едва ли не самая замечательная по настроению, по эмоциональной передаче смущения и скорби), «Раздача пурпура израильским девам», «Исцеление больных», «Путь в Вифлеем» (тоже несравненный шедевр) и еще многие другие по-новому, в некоей чудесной текучести, плавно повествуют о жизни Марии и Христа. В них уже та предельная ясность, та архитектурная стройность композиции, исполненной глубокого внутреннего содержания, что два века спустя станет счастливым

Путь в Вифлеем. Мозаика церкви монастыря Хора (Кахриэ-Джами) в Константинополе. Начало XIV в.

Икона «Двенадцать апостолов». Начало XIV в. Москва, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

уделом Рафаэля! А как нежны и звучны краски после недавней расчистки мозаик!

Высказывалось суждение, что Византия предвосхитила в этих творениях искусства итальянское Возрождение или Ренессанс. Но мысль, что это лишь порог Ренессанса, за который Византии не суждено было переступить, кажется вернее. В изображенных здесь сценах человек не раскрепощен, он не хозяин своей судьбы. Точно так же и в жизни не только общественной, но и частной византиец той поры оставался скованным непререкаемым авторитетом церкви и государства. Все в этой живописи строго подчинено основной декоративной схеме, в которой частному не дано проявиться самостоятельно. И все условно — как ритмические движения, так и сказочные архитектурные фантазии. Портик, или балдахин, показанный под одним углом (но не так, как мы бы увидели его на расстоянии, а в обратной перспективе, сразу обозримый со стороны, сверху и даже изнутри), соседствует с другим, повернутым под противоположным углом, в угоду общему композиционному ритму. Нет, это еще не реализм Ренессанса, а все та же средневековая живопись, лишь согретая новым огнем.

Великолепный образец этого искусства — икона «Двенадцать апостолов», хранящаяся в московском Музее изобрази-

Император Иоанн VIII Палеолог и его жена. Деталь «саккоса Фотия». Первая половина XV в. Атлас, шитье, жемчуг. Оружейная палата Московского Кремля.

тельных искусств имени А. С. Пушкина. Все фигуры изображены как бы в действии. Головы — в разных поворотах, наклонах: нервный и в то же время единый, законченный ритм. И тоже ритм беспокойный и все себе подчиняющий — во множестве изображений, вышитых на торжественных облачениях («саккосах») митрополита Фотия (в Оружейной палате Московского Кремля).

Но этот взлет византийского искусства был недолговечен, как и подъем византийской государственности при Палеологах. Жизненные силы Византии были уже подорваны. В искусстве происходит явление, в какой-то степени перекликающееся с былым движением иконоборцев. Живость религиозных изображений показалась соблазнительной, и на закате империи жесткий, строго плоскостной стиль восторжествовал в монументальной живописи и иконе.

Грозный враг наседал на Византию. Турецкая держава расширялась, все вокруг подчиняя огнем и мечом. Напрасно византийские императоры ездили на Запад, прося помощи против «неверных». Папа и другие европейские государи ограничивались обещаниями: они относились враждебно к греческой вере, и ее унижение, пусть даже мусульманами, вызывало у них злорадство. Лишившееся почти всех своих владений, утом-

Христос Пантократор. Мозаика абсиды собора в Чефалу. 1148 г.

ленное былым величием, вконец одряхлевшее византийское государство было предоставлено собственной судьбе.

В 1453 г. турецкий султан Мехмед II Завоеватель осадил во главе огромного войска Константинополь. Греки под водительством императора Константина XI сопротивлялись геройски. Но силы были слишком неравны (200 000 человек у турок, 14 000 у греков). 29 мая город был взят приступом, и защитники его перебиты. По свидетельству современника, «в некоторых местах, вследствие множества трупов, совершенно не было видно земли». Долго по приказу Мехмеда искали труп Константина: его наконец обнаружили среди груды убитых, опознав по пурпурным сапожкам с двуглавыми золотыми орлами, которые носили только византийские императоры — наследники римских цезарей. Султан повелел отрубить ему голову и выставить ее на высокой колонне в центре завоеванной столицы ромеев. Храм св. Софии, куда согласно легенде Мехмед въехал на белом коне, поразил его своей красотой и был по его же приказу превращен в мечеть.

Византии не стало. Не стало последнего очага греко-римской и восточно-эллинистической цивилизации. Но не померк факел, пронесенный через века византийским искусством. Еще до падения Константинополя его подхватила Древняя Русь.

Причерноморье

Мы говорили до сих пор об искусстве самой Византии. Но это искусство широко распространилось за пределы империи, из века в век утверждая в переплетении культур совершенство своей системы.

Мозаики собора в Чефалу (в Сицилии) с огромным Христом Пантократором, царящим в этом бескупольном храме в самой абсиде, принадлежат к лучшему, что дало византийское искусство XII в. Их авторы — греческие художники, выписанные норманнскими феодалами из Константинополя.

Византийское влияние глубоко проникло в искусство Италии, при этом не только Южной, но и Северной. Мозаики в Торчелло, знаменитый собор св. Марка в Венеции — яркое тому свидетельство.

Так называемая «маньера бизантина» (византийская манера) долго являлась для итальянских художников обязательной. Но на заре Ренессанса ее роль уже была сыграна: сама эта заря знаменовала ее конец. Византийская манера могла почитаться благодатным наследием античности лишь до тех пор, пока античный идеал красоты не засиял вновь полным блеском в восторженном любовании видимым, материальным миром, то есть в подлинно родной ему стихии. А это любование означало отрицание византийской манеры, самого византийского спиритуализма вместе со всем средневековым мироощущением.

Так случилось в Италии. Иными были судьбы искусства в странах причерноморского мира: наследие Византии не было ими отвергнуто, и ее художественная манера наложила на их творческие устремления некую общую печать.

Страны эти были близки Византии не только географически, но и в своих исторических судьбах, ибо боролись с той же мусульманской завоевательной волной. Они были близки Византии в плане церковном, так как не признавали главенства римского папы, и культурные связи между ними, несмотря на подчас трагические конфликты, имели устойчивый и плодотворный характер.

Приняв до Руси христианство, южные славяне, армяне и грузины ранее ее восприняли византийскую художественную манеру, ранее Древней Руси создали и собственную культуру, ярко самобытную несмотря на византийский вклад.

Болгария первой на Балканах стала мощной феодальной державой (в начале X в. распространившейся чуть ли не на весь полуостров) и в раннее средневековье достигла там наиболее высокого культурного уровня, так что письменность широко развилась у болгар раньше, чем у других южных славян.

Но первое болгарское царство оказалось недолговечным.

Болгарам, принявшим христианство от Византии более чем на сто лет ранее Руси, пришлось не раз воевать с Византией и даже на полтора века подчиниться ее владычеству. В 1185 г.

народное восстание вернуло Болгарии свободу, и при втором царстве в стране наступил новый культурный расцвет.

Значительны и многогранны достижения болгарского художественного гения. Множество памятников античной культуры обнаружено на нынешней болгарской земле, некогда населенной фракийцами, а затем завоеванной римскими легионами. Когда же на этой земле образовалось средневековое болгарское государство с новыми городами, выросшими на месте античных, традиции классической древности наложили свою печать на развитие болгарского храмового строительства. Так, в отличие от Византии, там долго главенствовала базилика с бескупольным покрытием.

Средневековому болгарскому зодчеству присуща нарядная декоративность, ярко проявляющаяся в керамической облицовке зданий. Искусное чередование больших и малых арок, сложенных из кирпичей, придает храму живописный облик. Кирпичи в сочетании с каменными плитами, декоративные узоры и ниши, поливные чашечки или розетки образуют на стенах храма богатый ковровый узор. Красочность отделки средневековых болгарских церквей уже издали радует глаз.

В Болгарии были созданы росписи, свидетельствующие о возникновении действительно национальной болгарской худо-

Церковь св. Пантелеймона в Бояне. Вид с северо-востока. Восточная часть — XI—XII вв., средняя часть — 1259 г., западная часть — конец XIX в.

Голова Дисиславы. Фрагмент фрески церкви св. Пантелеймона в Бояне. Середина XIII в.

жественной школы, как и все тогдашние школы христианского Востока, в лучших своих достижениях очень многим обязанной Константинополю, однако творчески преодолевающей жесткую логичность и отвлеченность византийского искусства.

Среди памятников болгарской живописи особого внимания заслуживают фрески церкви св. Пантелеймона в Бояне (середина XIII в.), в которых острая драматическая напряженность сочетается с лирической одухотворенностью. Среди образов правителей (едва ли не самых ранних реалистических портретов в монументальной живописи средневековой Европы) ярко запечатлевается в памяти женская фигура с задумчивым, милым лицом, сияющим нежными теплыми тонами: это жена одного из них — Десислава, имя которой сохранилось в веках благодаря этой фреске.

О длительном по времени и очень высоком развитии болгарской художественной культуры, часто вносившей новую живительную струю в византийскую художественную систему, свидетельствуют обращение к светским мотивам в живописи, храмовое и дворцовое строительство (как в столице первого царства Великом Преславе, так и второго царства — Тырнове), забота о красоте внешнего облика храма, совершенство, достигнутое в керамическом убранстве зданий, резьба и книжная

иллюстрация. Увы, это развитие было трагически прервано в конце XIV в. Турки надолго поработили болгар.

Бесчисленны свидетельства древнейших связей между Болгарией и нашим отечеством.

Болгария была ближайшим соседом Руси с юго-запада. Из Болгарии шла христианская проповедь к восточным славянам. Болгарское духовенство, вероятно, сыграло немалую роль в крещении Руси. Болгарином был, по-видимому, первый киевский епископ.

Большинство славянских текстов зарубежного происхождения, оставшихся нам от Киевской Руси, представляет собой болгарские переводы с греческого, часто с болгарскими же дополнениями.

Богато украшенный портретными миниатюрами и нарядными заставками знаменитый «Изборник» Святослава (в Историческом музее в Москве) — это русский список XI в., составленный русским дьяконом с болгарского перевода византийского сборника; перевод был выполнен для болгарского царя Симеона.

Именно болгары во многом часто служили для нас проводниками византийской культуры.

На Афоне в X и XI вв. была образована обширная монастырская колония, где русские постоянно общались не только с греками, но и с болгарами (а также сербами). Так Киев обогащался греческими и южнославянскими художественными традициями.

Носителями этих же традиций явились позднее и многие болгары (в том числе и живописцы), искавшие убежища на Руси по мере продвижения турок по Балканскому полуострову.

Русь со своей стороны влияла на развитие болгарской культуры. В Болгарию проникали оригинальные произведения древнерусской литературы (например, жития княгини Ольги, Бориса и Глеба).

В XI—XV вв. в славянских странах растет живой интерес к Руси, ее языку, ее литературе. Болгарский книжник Константин Костенчский в своем «Сказании о письменах» выражает идею славянского единства, указывая, что «дивные и мудрые мужи» при переводе первых книг с греческого языка на славянский положили в основу язык русского народа, дополнив его словами из языков болгарского, сербского, чешского и хорватского.

Для порабощенных турками южнославянских народов свет великой культуры, родственной их собственной, все ярче сияет из нашей страны.

* *
*

Как гласит сохранившаяся греческая надпись, церковь св. Пантелеймона в Нерезе, в Македонии (нынешняя Югославия), была расписана в 1164 г. по распоряжению одного из членов императорской династии Комнинов. На территории Ма-

кедонии взаимообогащались в то время художественные поиски греков, сербов и болгар. Общий стиль живописи явно греческий, равно как и тип изображенных фигур. Искусствоведы отмечают чрезвычайное значение нерезских фресок для истории византийской, да и всей средневековой живописи и, в частности, для становления в следующем веке сербской национальной школы. В самом деле, эти фрески предвосхищают некоторыми чертами как константинопольское искусство Палеологовского периода, так и остронапряженную эмоциональность сербской живописи. Мало того, та живопись, которой в XIV в. Феофан Грек прославит себя на Руси, в какой-то степени также восходит к ним.

Глубокий, но уже не затаенный, как в дафнийских мозаиках, а самый острый и страстный драматизм потрясает нас в росписи церкви св. Пантелеймона. В сцене «Оплакивание Христа» лицо богоматери опухло от слез. Обеими руками она порывисто обнимает бездыханное тело. Горе ее беспредельно, и это именно выразил художник с такой силой, что образы его запечатлеваются в памяти как апофеоз страдания. Поразительная по своему реализму деталь: левый глаз мертвого Христа чуть приоткрыт. И все это передано чисто живописными средствами, свободными и широкими мазками.

Оплакивание Христа. Фреска церкви св. Пантелеймона в Нерезе. 1164 г.

Церковь богоматери в Грачанице. Около 1320 г.

И вот возникают вопросы, которые приходится оставить без ответа. Как родилось это драматическое ви́дение мира? Что вдохновляло создателя или создателей этих фресок? Не проникли ли в это творчество, чисто константинопольское по своему мастерству, какие-то иные влияния, какие-то страсти и грезы тех краев, где они возникли? Или, быть может, проявилась в нем мощная индивидуальность художника, перерастающая все, что находит себе объяснение в мироощущении определенной среды?

...История средневекового Сербского государства была кратковременной, но блистательной. Освободившись в XII в. от вассального подчинения Византии, Сербия уже в следующем веке захватывает у Византии обширные территории. В XIV в., в царствование Стефана Душана, она могущественнейшая держава. Владения этого государя простираются от Дуная до Олимпа и от Адриатики до Марицы. Он помышляет о захвате самого Константинополя, мечтая об обновлении под своей властью дряхлеющей Византийской империи, высоко почитает греческую культуру, устанавливает при своем дворе греческий церемониал, хоть одновременно и обращает взоры на Запад, поощряя культурные общения с Италией. Переплетение культур способствует культурному росту сербского народа.

И все же Сербии не удалось сдержать напора грозного врага, которому менее чем через три четверти века суждено было окончательно сокрушить и древнюю державу ромеев. В 1381 г. турки нанесли сербскому войску тяжелое поражение на Косовом поле, положив начало длительному порабощению сербского народа.

Но то крепкое, живое и гордое, что позволило этому народу выдвинуться в такое сложное и бурное время на мировой арене, все же успело проявиться в искусстве — ярком, здоровом и самобытном.

Как и болгарское, сербское зодчество радует своей декоративностью. Это, пожалуй, его отличительная черта. Внешний облик храма становится нарядным, стены облицовываются белым мрамором с розовыми и синими прожилками, украшаются рельефами, причем в растительные узоры вплетаются изображения фантастических птиц и зверей, а в богатое скульптурное убранство включаются и человеческие фигуры, подчас в естественных, живых поворотах. Влияние Запада тут несомненно, однако византийская традиция преодолевает гранитную суровость романского стиля.

Но самобытность сербского искусства проявляется ярче всего в монументальной живописи.

Успение богоматери. Фрагмент фрески церкви Троицы в Сопочанах. Конец XIII в.

Апостолы. Фрагмент фрески «Успение богоматери» церкви Троицы в Сопочанах. Конец XIII в.

Знаменитые фрески Троицкой церкви в Сопочанах (вторая половина XIII в.) включают сцены, совершенно необычные для строго регламентированной византийской иконографии, как, например, кончина матери основателя храма или перенесение королевских останков. Но главное в этих фресках — острая внутренняя напряженность содержания. В сцене «Успение», величайшем шедевре сербской живописи, апостолы образуют мощную группу, в которой все подвижно, несмотря на ее органическую монолитность. Позы, жесты, повороты голов апостолов с редкой силой и выразительностью доносят до нас их глубокое волнение, печаль и раздумья. Острая наблюдательность, интерес к окружающей жизни, ярко национальные сербские типы, стремление к портретности, к достоверности, а равно к занимательности, упорные попытки более широкого охвата видимого мира, народность общего мироощущения — все это ярко выделяет сербскую живопись в общем художественном потоке, питавшемся соками Византии.

Приняв еще до Болгарии христианство от греков, Сербия значительно раньше Киевской Руси приобщилась к византийской культуре.

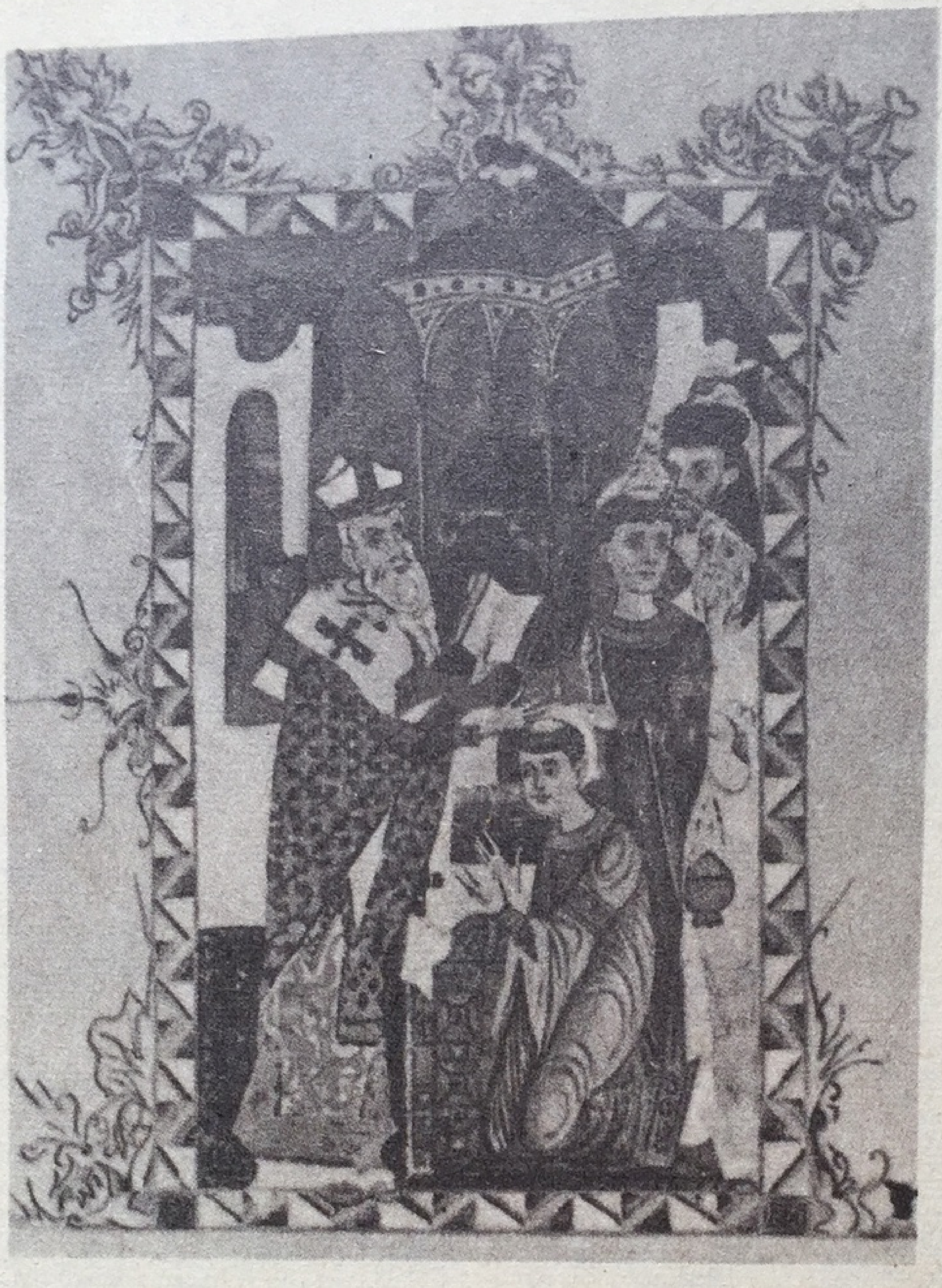
Подобно болгарам, многие сербы нашли убежище в нашей стране, где им было оказано широкое гостеприимство.

Миниатюра из Эчмиадзинского евангелия. 989 г. Ереван. Гос. хранилище рукописей Армянской ССР (Матенадаран).

Сербские художники работали и на Афоне, и в Румынии, они оказали воздействие на развитие болгарского искусства и своей островыразительной манерой поразили новгородских и московских мастеров. Влияние сербского искусства можно проследить в ряде созданий древнерусской живописи. Новгородская церковь Спаса на Ковалеве (1380) была, по-видимому, расписана при ближайшем участии сербских художников.

* *
*

Украшенные миниатюрами «Проповеди Мушского монастыря» — самая большая по объему рукопись на армянском языке. Достаточно сказать, что в своем первоначальном виде этот пергаментный великан весил не менее двух пудов. В 1204 г. сельджуки похитили рукопись, убив ее владельца. Чтобы ее выкупить, жители многих деревень собрали четыре тысячи драхм (одна драхма = 4,65 *г* серебра); сохранился длинный список простых армян и армянок, участвовавших в этом деле своими взносами. Более семи веков рукопись пролежала затем в монастыре св. Апостолов в Муше (Западная Армения). В 1915 г. мушские армяне, спасаясь от турецких погромов, взяли с собой прославленное рукописное сокровище своих предков.



Торос Рослин. Миниатюра из Евангелия 1287 г. Ереван. Гос. хранилище рукописей Армянской ССР. (Матенадаран).

Чтобы легче было нести его, они разделили книгу пополам. Первая часть после долгих скитаний была доставлена в Матенадаран — главное книгохранилище Армении, а вторую, как стало известно лишь в 1921 г., беженцы зарыли в землю во дворе армянской церкви в Эрзеруме. В настоящее время обе части воссоединены.

Так, хоть и не без утраты отдельных страниц, был спасен ценнейший памятник древней армянской письменности. Спасен любовью народа, столь же горячей, как и та, что воодушевляла создателей таких памятников в их упорном и самозабвенном труде.

Книга послужила талисманом всему армянскому народу и его культуре, одной из древнейших в мире. В самом деле, не благодаря ли книге сохранилась она в том грозном водовороте, где погибло столько других народов и культур?..

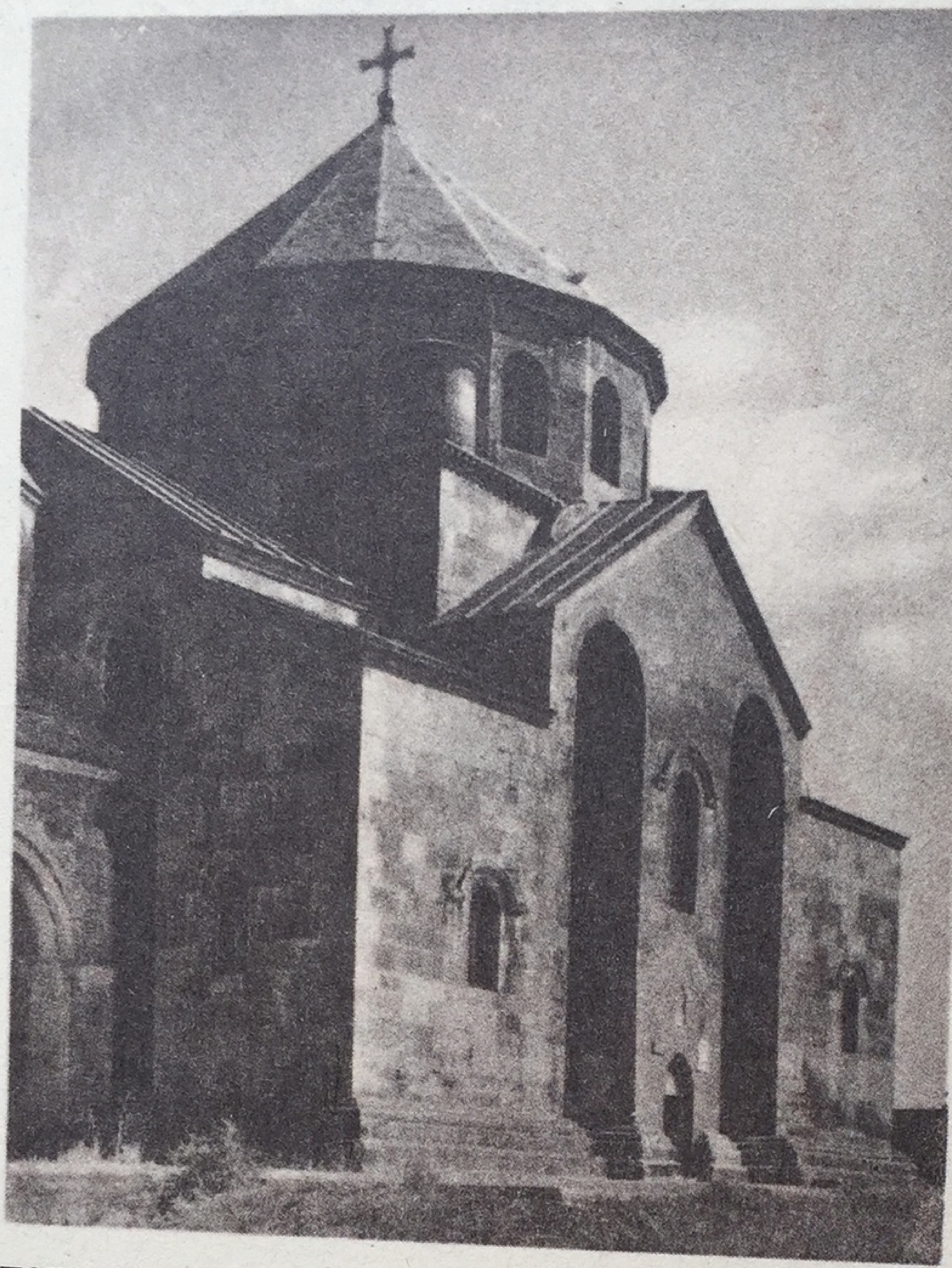
И вот теперь, в Ереване, столице Советской Армении, сокровища знаменитого Матенадарана приобщают нас к великому наследию армянской культуры. Там хранится почти половина всех армянских рукописей, дошедших до нас. Наряду со многими свидетельствами, сохранившимися только в армянской литературе, по истории Закавказья, Ирана, России, Византийской империи, крестовых походов, арабов, сельджу-

Торос Рослин. Беседа Христа с учениками. Миниатюра из Праздничной минеи (Чашоц) Гетума II. 1288 г.
Ереван. Гос. хранилище Армянской ССР (Матенадаран).

ков, монголов, турок, в Матенадаране хранятся ранние армянские переводы произведений древнегреческих, сирийских, старофранцузских и других иноземных авторов, известные нам только в этих переводах.

Любовь к живописи рано проявилась в художественном творчестве армянского народа. Красочность, разнообразие и живописность армянского пейзажа питали эту любовь. И опять-таки — любовь к книге! В Армении расцвело искусство книжной иллюстрации. Даже тот, кто хорошо знаком с шедеврами византийских миниатюристов, подивится в Матенадаране яркому, изысканному мастерству их армянских собратьев.

Как не восхититься узорчатой буквенной вязью, цветистым орнаментом, каллиграфической остротой рисунка, чудесно выписанными фигурками людей и животных, красками, сияющими как самоцветные каменья на сверкающем золотом фоне, да роскошными украшениями в виде арок, опирающихся на колонны, именуемыми хоранами, на раскрытых страницах больших и малых армянских рукописных книг! Мотивы эллинистические и восточнохристианские, главным образом сирийские, мотивы чисто народные, с отголосками облагораживающего влияния утонченного византийского искусства, мотивы иранские, позднее мусульманские, и на всем этом — лучистая



Храм Рипсиме близ Эчмиадзина. 618 г.

печать художественного гения армянского народа, типичными представителями которого кажутся нам евангельские персонажи в изображении армянских миниатюристов.

Особого внимания, особого восхищения заслуживает киликийская миниатюра. В конце XI в., после того как коренная Армения была беспощадно разгромлена и разграблена сельджуками, армянские князья создали новое государство в Киликии, в Малой Азии. Там расцвело искусство, блестящее и глубоко самобытное, несмотря на заимствования у Византии, у Ирана.

Киликийская живописная школа создала в книжной миниатюре шедевры, представляющие собой одно из самых значительных явлений во всем искусстве христианского Востока того времени.

Увенчанием этой школы служит творчество Тороса Рослина
 (XIII в.).

Это едва ли не первая индивидуальность, отчетливо выявившаяся в безбрежном море сугубо анонимного живописного творчества восточных христиан, что уже знаменует в нем некое новое слово.

Торос Рослин пользовался громкой славой, и им законно гордится армянский народ.

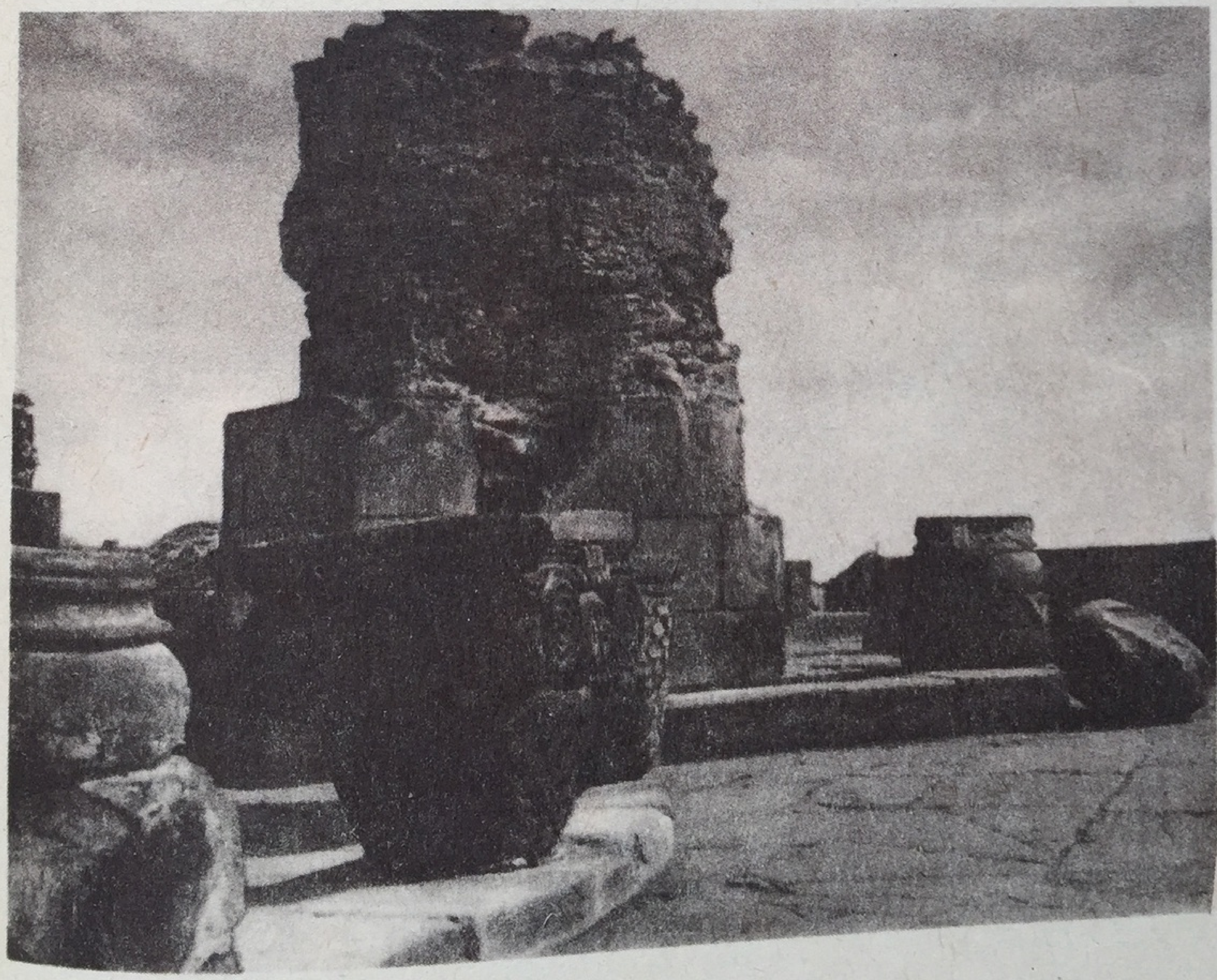
«Предшественником Ренессанса», «виртуозом орнамента», «тонким новатором» называют его исследователи средневековой христианской миниатюры. Причем новаторство его заключалось в передаче не только движений человеческих фигур, но и душевных переживаний человека.

Мы не знаем, как сложились бы судьбы армянской живописи, если бы чужеземный гнет не сковал творческих сил армянского народа. В лучших миниатюрах Тороса Рослина эти силы кипят и пенятся в стремлении к живой передаче действительности, к новому пониманию самих задач искусства, ко всему, что ознаменовало в Италии возникновение искусства Раннего Возрождения.

Нашествие тюрков-мамелюков пресекло историческое развитие Киликии.

Византия и Армения!.. Перекрещивающиеся влияния, причем вклад второй бывал подчас не менее значительным, чем первой. Ведь к тому же роль армян была весьма ощутимой в самих судьбах империи, равно как и в ее культуре. Достаточно сказать, что некоторые императоры, да и многие византийские военачальники IX и X вв. были армянского происхождения. А ко́гда рухнул от землетрясения купол константинопольской св. Софии, для восстановления этого чуда из чудес

Развалины храма Звартноц близ Эчмиадзина. Середина VII в.



Трдат. Внутренний вид кафедрального собора в Ани. 989—1001 гг.

византийской архитектуры был приглашен знаменитый армянский зодчий Трдат.

Корни армянского зодчества уходят в глубь веков, впитывая соки великих древних культур. Арка, купол и свод — эти архитектурные формы, так умело использованные римлянами и затем легшие в основу всего византийского зодчества, по-видимому, развились еще прежде в Иране, который унаследовал их от культур Двуречья. Само географическое положение Армении обусловливало восприятие этих культур.

Согласно сирийскому тексту первой половины VII в., купольный храм мыслился как отображение неба и земли. Купол являлся символом небесного свода, а зал для молящихся — нашего, земного мира. Величие этой идеи вдохновляло зодчих Закавказья. Мы уже отмечали, что они много потрудились над разработкой крестообразных центральнокупольных зданий.

Трудно проследить возникновение таких зданий. Среди самых ранних центральнокупольных церквей — такой шедевр армянского зодчества, как церковь Рипсиме, близ Эчмиадзина, воздвигнутая в 618 г.

Значительны и многообразны достижения этого зодчества. Мощная устремленность ввысь, как, например, в грандиозном храме Звартноц (храм «бдящих сил», т. е. небесных анге-

Внутренний вид трапезной монастыря Агарцина. До 1248 г.

лов). Храм этот середины VII в., ныне в развалинах (как, увы, большинство древних армянских храмов и царских дворцов), чем-то напоминает вавилонские храмы, так называемые зиккураты. Трехъярусный, из трех друг на друга поставленных, кверху уменьшающихся цилиндров — с куполом, покоящимся на парусах.

Парадная величавость и в то же время стройная легкость храмового интерьера отличают кафедральный собор в Ани (989—1001 гг.), воздвигнутый тем же знаменитым Трдатом. То было время расцвета армянской культуры при царях из династии Багратидов, объединивших под своей властью значительную часть Армении; и собор этот, равно как и дворец в Ани, где находилась царская резиденция, призван был увековечить их славу.

Бесстолпная трапезная монастыря Агарцина (XIII в.). Войдя в нее, вы ощущаете себя в замкнутом мире, где широкие арочные взлеты набирают силу с самого пола. И мир этот волнует своей органической обособленностью, романтикой как бы естественно, в самых недрах породы возникшего свода. Ныне общепризнано, что Армения и Грузия сыграли важнейшую роль в развитии византийской архитектуры после Юстиниана; более того, грузинские и особенно армянские зодчие

Пещерный монастырь Гегард. XIII в.

пошли в своем творчестве по новым путям и, например, в конструкции бесстолпных прочных сводов намного опередили искания и достижения западной готической архитектуры. Средневековые армянские трапезные и притворы, очевидно, восходят к древнему типу народного жилища с деревянным ступенчатым сводом и центральным световым отверстием. Арка, восторжествовавшая над ступенями, камень — над деревом.

Пещерный монастырь Гегард (XIII в.), отдельные части которого высечены в два яруса в самой скале — со столпами, от которых к стенам перекинуты арки. Суровая мощь камня окружает вас, и кажется вам, что весь этот монастырский ансамбль с его четким порталом, притворами, наземными и пещерными сводами, где с неба идущий столб света раздвигает полумрак, вырос, выкристаллизовался из бесформенно громоздившихся скал, оттесненных и приведенных в порядок человеческим гением и трудом.

Армянское зодчество являет нам еще одну особенность, отличающую его от византийского. Богатый рельеф подчас обрамляет своим узором порталы, пышно развертывается по карнизам, на бровках ниш и окон, по барабану купола.

Яркой и полновесной страницей вошло средневековое искусство Армении в историю мировой культуры.

Мцхетский Джвари. 590—604 гг.

Древняя культура Армении, развивавшаяся в соприкосновении с византийской, соперничая с ней в новаторстве, но сохраняя ее печать, не была чужда Древней Руси, как не была чужда Армении и древнерусская культура.

Культурные и торговые связи Закавказья с Русью очень оживились в XI—XII вв. Русские купцы ездили в Закавказье. Армянские и грузинские купцы торговали в Киеве, Галиче, Новгороде. Ряд церквей, воздвигнутых на Руси в честь св. Григория — «просветителя Армении», вероятно, предназначались вначале для армянских купцов. Русское житие Бориса и Глеба было переведено на армянский язык. Армянские и грузинские влияния сказались на архитектуре Ростово-Суздальской земли. Армянские живописцы и зодчие работали на Руси, а одна из церквей в Ани была расписана русским художником.

* * *

В местах, воспетых Лермонтовым, «там, где, сливаяся, шумят, обнявшись будто две сестры, струи Арагвы и Куры», высится нагорный храм: мцхетский Джвари, или храм Креста в Мцхете. Это крестово-купольный храм (построенный в 590—604 гг.), в котором удачно выявилась тенденция, отличающая

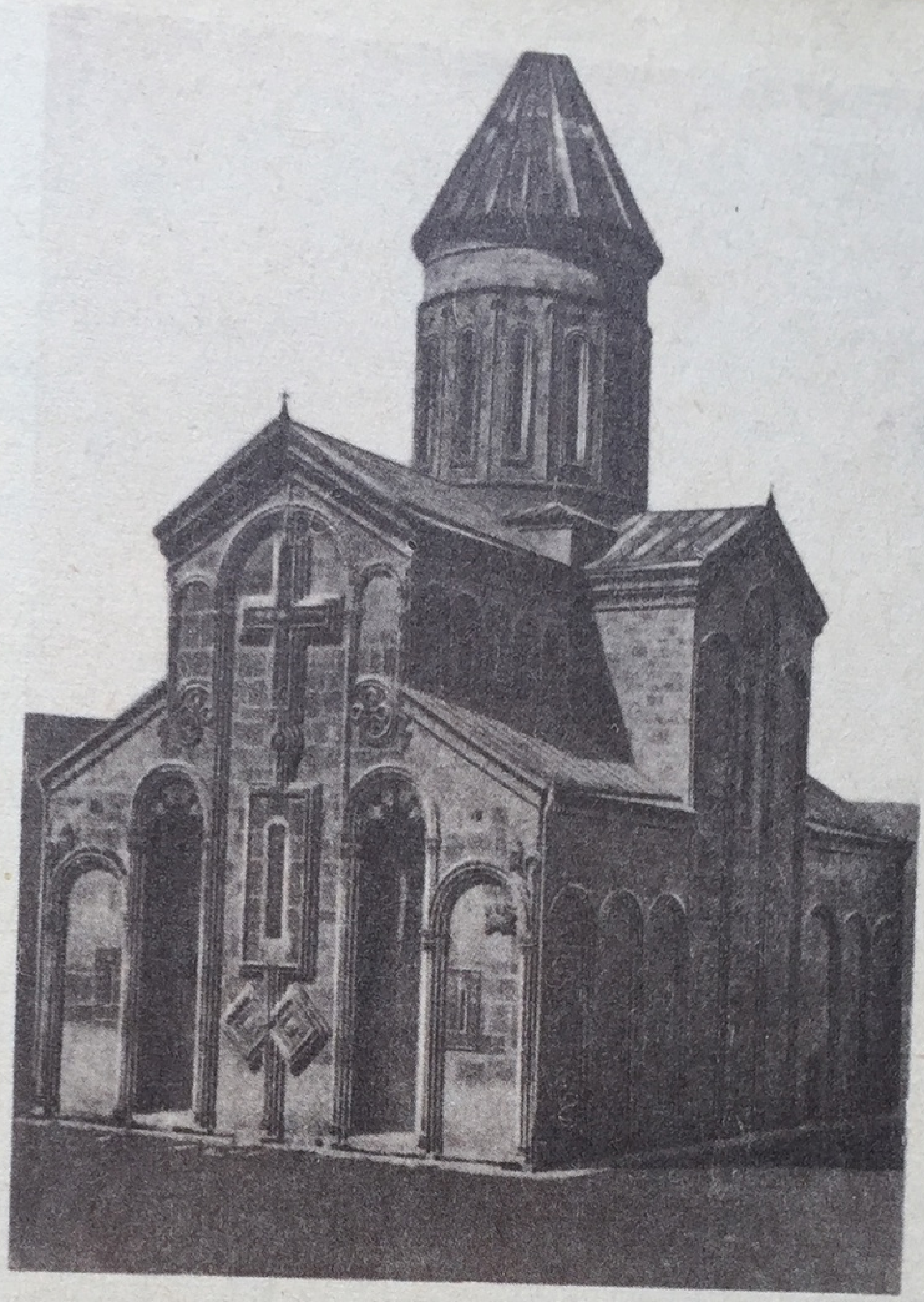
грузинское зодчество от византийского, мало интересовавшегося художественной законченностью фасадов: крестообразность внутреннего пространства пластически повторяется полностью во внешнем облике здания.

Что же особенно волнует в этом знаменитом храме каждого, любующегося совершенством его пропорций и красотой архитектурных деталей?

Храм Креста поставлен на верхушке горы так, что он виден весь отовсюду. Причем как издали, когда вы находитесь в долине, так и вблизи, по мере того как поднимаетесь в гору, он кажется вам ее естественным увенчанием. Сказать, что он

Храм Свети Цховели в Мцхете.
Западный фасад. Фрагмент.
1010—1029 гг.

Храм Самтависи.
1030 г.



гармонично вписывается в пейзаж, было бы неточно и недостаточно, ибо сам пейзаж как бы подчиняется храму в нашем восприятии настолько, что уже трудно представить себе гору без этого храма.

Мысль, что искусство призвано завершать дело природы, тут приходит на ум с особой настойчивостью, при этом завершать не только прославлением красоты видимого мира в вольном художественном творчестве, а активным вторжением в этот мир, преображающим саму его структуру. Ведь именно благодаря этому храму преобразился весь горный ландшафт вокруг древнего Мцхета (некогда столицы грузинского царства), как бы обретя единство и внутреннюю осмысленность.

Создать из камня памятник, призванный возглавить скалистый массив, и так поставить на него этот памятник, чтобы он стал центром ландшафта, — вот что требовалось от зодчего. И хочется даже сказать, что это было требованием самой природы, нуждавшейся в таком гармоническом завершении, которого сама создать она не могла. Человек «услышал голос природы» и помог ей...

...Византия передала Грузии богослужебные книги и своими традициями, приемами и навыками содействовала развитию грузинской архитектуры.

Замечательные памятники были созданы средневековыми грузинскими зодчими, как, например, храм в Цроми (начало VII в.) с куполом, опирающимся не на стены, а на свободно стоящие столбы, что имело большое значение для дальнейшего развития храмовой архитектуры всего христианского Востока; величаво-торжественный храм Свети-Цховели («животворящего столба», начало XI в.) в Мцхете; храм Баграта в Кутаиси и не менее знаменитый Алавердский кафедральный собор в Кахетии (оба — XI в.); купольные храмы в Картли (XII—XIII вв.) и многие другие.

Мировое значение всех этих памятников ныне общепризнано.

При царице Тамаре, на рубеже XII и XIII вв., Грузия достигла своего высшего политического и культурного расцвета.

Под предводительством братьев знаменитой царицы грузинские воины водрузили свои знамена на стенах Трапезунда, Тавриза и Хоросана. Чуть ли не все Закавказье оказалось под скипетром царицы Тамары, и ей подчинились огромные территории, включая Ирак и другие иранские провинции, причем политическое влияние Грузии распространилось далеко за ее пределы. А вот что говорит летописец о роскоши грузинского двора: «Наполнились все государственные сокровищницы золо-

Архангел Гавриил. Фрагмент фрески «Благовещение» храма в Атени. Начало X в. или вторая половина XI в.

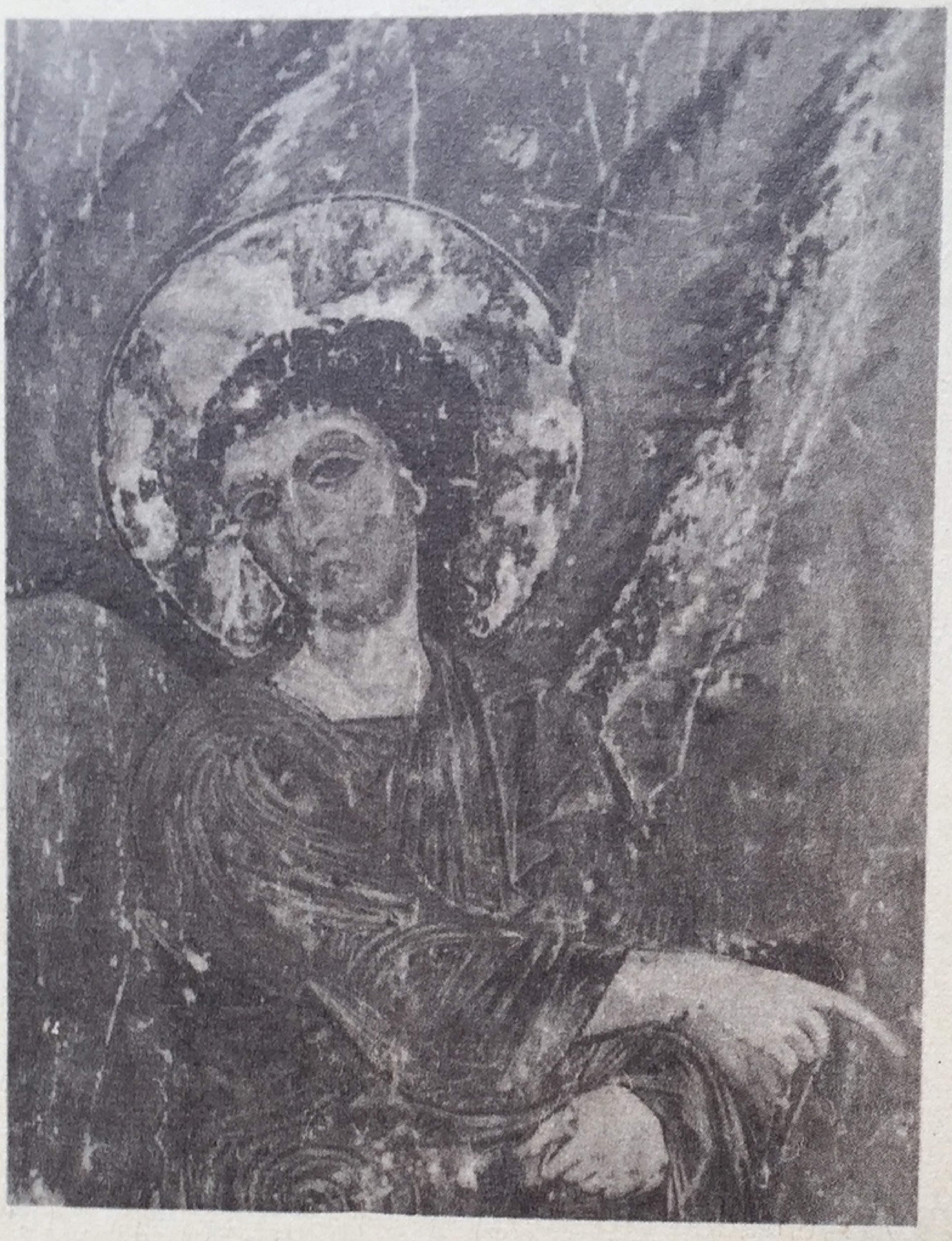
Архангел Гавриил. Фрагмент мозаики собора Гелатского монастыря. 1125—1130 гг.

том и золотой утварью, ибо сыпали серебро подобно земле (песку), камни (драгоценные) и жемчуг считали мерками, греческие и другие златоткани, очень редкие, бросали как ненужное одеяние. Серебряная же утварь не пользовалась уже никаким почетом в царском дворце, так как все было сделано из золота и хрусталя, разукрашено драгоценностями, индийскими камнями...»

В памяти же многих поколений эпоха царицы Тамары осталась подлинным золотым веком, притом не только грузинской великодержавности, но и грузинской национальной культуры.

Этот век дал миру такого поэта, как Шота Руставели, в великой поэме которого «Витязь в тигровой шкуре» отражена утонченная и высокая культура тогдашнего грузинского общества, развивавшего широкие связи как с западным миром, так с Востоком и Византией. А давнишние связи Грузии с Русью нашли, в частности, свое выражение в браке царицы Тамары с сыном великого князя Андрея Боголюбского Георгием (Юрием).

Велика и заслуженна слава грузинской монументальной живописи. Печать Византии ясно видна на ней, но это — живопись грузинская, ибо создана грузинскими мастерами, творчески воспринявшими византийскую традицию и создав-



Ангел. Фрагмент фрески храма Кинцвиси. Конец XII — начало XIII в.

шими искусство, в котором ярко воплотился грузинский художественный гений с его поэтическим мироощущением.

Вспомним знаменитые образы ангелов, рожденные константинопольским искусством. Искусство Грузии создало образы не менее одухотворенные и прекрасные.

Как красив в своем юном порыве ангел в фреске «Благовещение» храма в Атени!

В настоящее время распознана индивидуальность и прослежено творчество крупнейшего грузинского художника начала XII в., «царского живописца» Тевдоре, внесшего в живописную композицию внутреннюю подвижность, динамизм.

В великолепной мозаике Гелатского монастыря, немыслимой без достижений Тевдоре, удивительно стройны и выразительны с их чисто кавказскими лицами, очерченными с предельной графической ясностью, по-эллински благородные горделиво спокойный архангел Михаил, предводитель небесного воинства, победитель сатаны, и оживленно-подвижный архангел Гавриил, вестник божественной воли.

Это — создания грузинского искусства до эпохи царицы Тамары. А в эпоху, связанную с ее именем, возникли шедевры, среди которых первое место, несомненно, занимают фрески храма в Кинцвиси, где изображена и сама царица. Но ее портрет,

Ангел. Фреска храма Цаленджиха. XIV в. Фрагмент.

несколько сухой и официальный, выпадает, равно как и другие царские изображения, из общего стиля этих прославленных росписей. Такие изображения носили сугубо священный характер: царская династия была окружена в Грузии особым ореолом, ибо, согласно легенде, члены ее имели с Христом общего предка — царя Давида, пророка и псалмопевца и, следовательно, приходились родственниками Христу.

Росписи в Кинцвиси знаменуют торжество живописного начала над графическим. Нежные тона, мягкие контуры, тонкая красочная лепка, отсутствие линейности, при общей живости композиции и все пронизывающем поэтическом дуновении. Чудесен, например, ангел на одной из фресок — и лучистым, глубоким взглядом, и ритмичностью всего облика, и красочной гаммой, в которой теплые тона лица, рук и коричневатых крыльев восхитительно сочетаются со светлой, насыщенной синевой фона.

Недаром было отмечено, что пластичность фигур в росписи этого храма, музыкальность их движений и складок их одеяний, равно как и лирическая настроенность образов, предвосхищают достижения итальянских мастеров сиенской школы.

Много замечательных образов, торжественных и одухотворенных, создано в век Тамары и в предшествующие века. При-

чем грузинские художники часто вдохновлялись житиями грузинских святых, сказаниями своего народа, отражая в своем творчестве чисто народное мироощущение.

Со смертью Тамары закатилась счастливая звезда средневековой грузинской державы. Вся последующая ее история являет печальную картину постепенного опустошения страны. Монголы завоевывают Грузию, а затем, когда она освобождается от их жестокого ига, ее раздирают внутренние феодальные усобицы.

Но средневековая грузинская живопись умирает не сразу. В XIV в. храм в Цаленджихе, в горах Мингрелии, расписывается фресками, вероятно, при участии греческих художников. Во всяком случае, влияние византийского искусства в них особенно явственно, но опять-таки, как яркий отблеск идеальной человеческой красоты, выраженной грузинским художественным гением, в этих фресках особенно запоминаются стройные фигуры ангелов.

После падения Константинополя Грузия осталась на Востоке единственным христианским государством в океане мусульманского мира. Она, естественно, ищет поддержки Москвы. Прочные связи устанавливаются с этой поры между Грузией и Русью.

* *
*

В этой книге, посвященной древнему искусству русского народа, мы могли лишь кратко рассказать об искусстве народов болгарского, сербского, армянского и грузинского, хотя вклад каждого из них в мировую сокровищницу прекрасного значителен и неповторим. Но и сказанное достаточно говорит о том, в соседстве с какими высокоразвитыми художественными культурами развивалась художественная культура Древней Руси, как и они, органически связанная с византийской художественной системой.

Фундамент ДРЕВНЕРУССКОЙ художественной культуры

Гнездо жар-птицы

«О светло светлая и красно украшенная земля Русская! — говорится в древнем памятнике нашей письменности «Слове о погибели Русской земли», — и многими красотами удивлена еси: озеры многими удивлена еси, реками и кладезями местночестными, горами крутыми, холмами высокими, дубравами чистыми, полями дивными, зверями различными, птицами бесчисленными, городы великими, селы дивными...»

Вся эта ширь, все это многообразие, раздолье вдохновили наш народ в его художественном творчестве, памятники которого бесчисленны, раскиданы всюду на древней русской земле.

...Вокруг Москвы, куда ни взглянешь, — древние города, навечно вписанные в историю становления нашего государства. Мы чтим их, знаем еще со школьной скамьи, какие они выдержали осады, как штурмовали их рати, покушавшиеся на целостность и величие русской державы, и горды сознанием, что, ограждая Московскую Русь, эти города-крепости с честью выполнили свою историческую миссию. О том подробно рассказывают древние летописи. Но вот в наше время все явственнее входит также в сознание другое: города эти — замечательные памятники искусства, как бы служащие Москве, с ее великими художественными сокровищами, прекраснейшим ожерельем, сверкающим яркими и драгоценными каменьями.

Не счесть утрат, понесенных художественным наследием Древней Руси от беспощадного времени и не менее беспощадного невежества. Погиб целый океан красоты. Но не счесть и художественных богатств, оставленных Древней Русью, которыми и по сей день украшена наша земля.

А сколько красот новооткрыто в последние десятилетия благодаря расчистке и реставрации безжалостно записанных или наглухо почерневших икон!

Мы знаем теперь, что «Троица» Рублева — одно из величайших творений живописи. А Ферапонтов монастырь с фресками Дионисия разве не заслуживает паломничества любителей искусства со всех концов мира?

Новгород, Псков... Владимир... и рядом с ним Суздаль. Не побратимы ли они своим вкладом в мировую сокровищницу искусства с такими знаменитыми средневековыми городами Запада, как Сиена или Брюгге, Севилья или Шартр?

Киев, где и Древняя Русь, и культура Византии, Чернигов, Ростов, Ярославль, Юрьев-Польской, Переславль-Залесский, Полоцк, Загорск, Звенигород... Не назвать здесь всех городов, больших и малых, открывающих нам художественные красоты Древней Руси.

А русское народное искусство с его непосредственной сказочностью одно из самых развитых и чарующих в мире! Ведь без него были бы немыслимы высочайшие достижения зод-

чества и живописи в древнерусских городах. На протяжении
веков, подобно жар-птице, не питалось ли оно золотыми ябло-
ками, дающими вечную молодость и красоту? И не одно ли
гнездо у жар-птицы с русским народным творчеством?

Прав Владимир Солоухин:

«Откуда же пришла красота в повседневный быт, в резь-
бу, в кружева, в вышивку, в песню, в танец, в живопись? Да
из души человека, откуда же ей еще было прийти! Так что
истинное гнездо жар-птицы, если принимать это условное
обозначение, не просто в избе или не просто в церкви, но в
душе архангельского, вологодского, суздальского, ярослав-
ского человека».

* *
*

Экономическое развитие русских земель, развитие торго-
вых связей, стремление русского народа к освобождению от
монголо-татарского ига способствовали образованию централи-
зованного государства.

У молодого Белинского есть такие строки:

«На востоке Европы, на рубеже двух частей мира, прови-
дение поселило народ, резко отличающийся от своих запад-
ных соседей. Его колыбелью был светлый юг... издыхающая
Византия завещала ему благодатное слово спасения; оковы
татарина связали крепкими узами его разъединенные части,
рука ханов спаяла их его же кровию»[1].

Как же этот народ, в великих испытаниях обретший затем
силу для великих свершений, воспринял «благодатное слово»,
завещанное «издыхающей Византией», слово, воплощающее
не только некий нравственный идеал, но и строго разработан-
ную эстетическую систему?

В. Н. Лазарев пишет:

«Усвоить принципы византийского искусства стремились
буквально во всех странах, но далеко не всем это было под
силу. Киевская Русь сумела блестяще решить эту задачу. Она
не только сделала византийское наследие своим достоянием,
она дала ему глубокое творческое претворение, целиком под-
чинив тем новым задачам, которые стояли перед ее художни-
ками».

Принятие (в конце X в.) христианства от Византии, а не от
латинского Запада, имело глубокие исторические причины,
обусловленные политической и культурной преемственностью
«империи Рюриковичей» от «империи ромеев». Однако тут сы-
грал роль и дополнительный фактор.

Вспомним слова посланцев киевского князя Владимира
Святославовича, согласно преданию, отправленных в чужие
края, чтобы испытать различные веры и выяснить, какая са-
мая лучшая для Руси. В царьградской Софии они мнили се-

[1] Белинский В. Г. Собр. соч., т. 1. М., 1953, с. 36—37.

бя «на небесах». Греки всячески стремились подчинить своему влиянию юную, но могучую Киевскую державу, хорошо знали русских, знали и чем «их прельстить». В «Повести временных лет» (первом общерусском летописном своде) читаем, что греческий патриарх «пошел с русскими в церковь и поставили их на лучшем месте, показав им церковную красоту, пение и службу архиерейскую». Ведь византийская художественная система была тогда самой совершенной в христианском мире. И послы князя Владимира пленились ею. Восхищаясь знаменитым царьградским храмом и византийским богослужением, они сравнивали их с тем, что лицезрели на Западе: «Придохом в Немци, и видехом в храмах многи службы творяща, а красоты не видехом никакоеяже» (Лаврентьевская летопись).

А тут была вера, которую зодчество, живопись и церковное пение славили с наибольшей красотой в синтезе искусств, создававшем торжественно великолепное представление, доставлявшее византийцу не меньшую усладу, чем его предку — древнему эллину — античный театр.

Красота! Преемственность в красоте. От Эллады через Византию к Древней Руси.

Так ведь и отмечают историки: наследие античности проникало в нашу страну из источников, где была еще жива эллинская традиция, а не в римской переработке, как на латинский Запад.

Великое нравственное значение искусства нашло свое выражение и в другом летописном сказании.

Исчерпав свое красноречие, греческий патриарх, склонявший Владимира к принятию христианства, показал ему расшитую завесу, «в ней же было написано судилище господне», на котором праведникам открывались врата рая, а грешники попадали в ад. Такое наглядное поучение очень подействовало на Владимира, и он решил присоединиться к тем, кого ожидало в раю «вечное блаженство». И пусть это, быть может, всего лишь назидательная выдумка, важно, что летописец, очевидно, пожелал подчеркнуть благодатную силу воздействия художественного образа.

Врожденное чувство прекрасного, о котором мы уже говорили в связи с культом иконы «Владимирской богоматери», стремление к красоте и ее разящая убедительность, столь ярко запечатленные в летописном сказании о «выборе вер», не это ли позволило русскому народу воспринять и использовать уже для своих творческих задач художественную систему Византии?

А несколько веков спустя художественный гений русского народа достиг полного расцвета в искусстве, подлинно русском в своей самобытности, обновившем и оживившем померкнувшее в остальном мире великое византийско-эллинское начало.

В древнейшие времена

Искусство палеолита и неолита представлено в наших музеях многими замечательными образцами, найденными на нашей земле. Но в поисках истоков русского художественного творчества, что, например, может дать нам «Костенковская Венера» (которой не то тридцать, не то сорок тысяч лет) или даже гораздо более близкая нам по времени резная деревянная ложка (или ковшик) с головой лебедя (или утки) из Горбуновского торфяника на Урале? Все же отметим, что, как верно замечает М. В. Алпатов, в этом маленьком шедевре, идеально сохранившемся в торфянике, «есть та цельность и та простота образа, которые позднее станут характерными чертами русского народного искусства».

Вопрос о преемственности в искусстве — очень сложный; географический фактор сам по себе, естественно, не дает на него ответа. Кто станет утверждать, что французское искусство восходит к росписям древнего каменного века в пещере Ласко?

Фактор эпохи играет, конечно, первостепенную роль, часто определяя параллельность развития, без каких бы то ни было заимствований. Так, например, росписи пещеры Ласка на юго-западе нынешней Франции и отдаленной от нее на тысячи километров пещеры Каповой на Нижнем Урале глубоко родственны по стилю, отражая общность сознания, одинаковое мироощущение первобытных людей, проживавших на разных концах земли в ледниковый период.

Но, однако, и географический фактор тоже весьма показателен, поскольку жизнь человека органически связана с окружающей его природой.

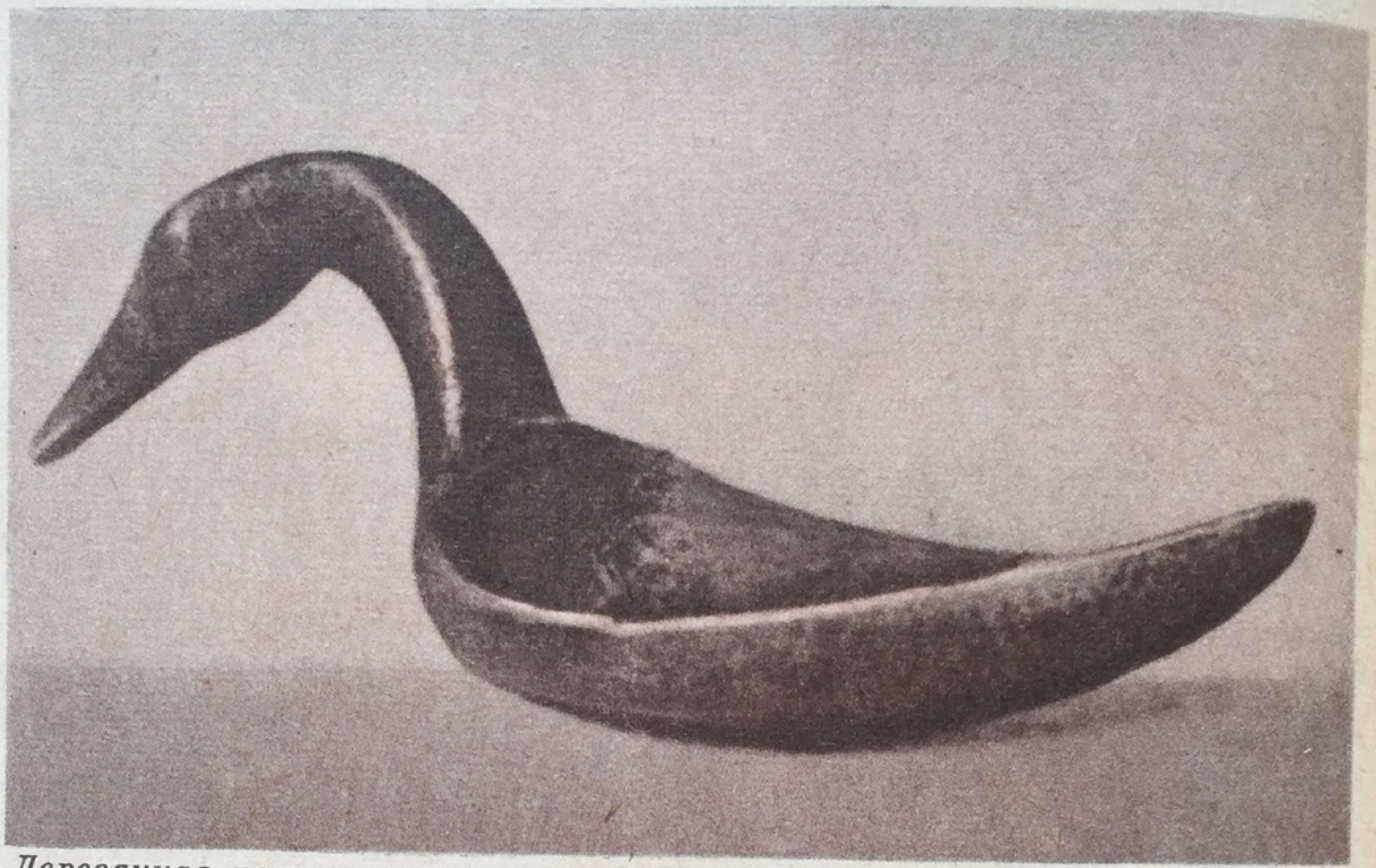
Искусство неолита однородно в своих основных чертах, опять-таки отражающих известную ступень человеческого развития, но эта однородность не исключает в нем определенных различий, вытекающих уже из местных условий. Африканские художники этой поры изображали грациозных антилоп и жирафов: жаркий климат и буйная роскошь южной природы сказались в праздничной яркости их наскальной живописи. А современные им первобытные художники нашего Севера выбивали на камне могучие фигуры лосей или оленей, и в этой монументальной наскальной графике дышит суровая величавость тундры.

Вполне естественно, что в краях, где лес всюду окружал человека, резьба по дереву была особенно развита в его художественном творчестве с самых давних времен. И потому находки в уральских торфяниках как бы предвосхищают резьбу русских крестьян, развившуюся в схожих природных условиях.

Вернемся к сложному вопросу о преемственности. В исторические времена она подчас самоочевидна, как, например, в отношении Эллады и Рима, Эллады и Византии, Византии и Древней Руси. Самоочевидна — благодаря материалу, которым мы располагаем, указывающему на связь между культурами.

Но такая связь не всегда доказуема.

Изменилась эпоха, изменилось и население определенной территории... Новые хозяева расправились со своими предшественниками, и те погибли физически или растворились в новом людском потоке. Может ли их разгромленная цивилизация



Деревянная резная ложка.
II тысячелетие до н. э.
Гос. Исторический музей.

хоть в какой-то степени считаться фундаментом новой? Да, если пришельцы, вольно или невольно, все же что-то у нее заимствовали. А как явствует из многих примеров, так часто бывает.

История русского искусства не начинается с искусства первобытного человека, жившего на земле, которая затем стала русской, равно как и не с искусства тех многих народов, которые уже в исторические времена населяли до русских эту землю. История русского искусства начинается с истории самого русского народа.

Но нам небезразлично знать, что на нашей земле еще в каменный век существовало искусство, ярко вписывающееся в историю зарождения мировой художественной культуры. И еще важнее для нас, что на этой земле уже в исторические времена переплетались очень высокие культуры, оставившие богатейшее художественное наследие.

Связь между этими древними культурами и культурой русского народа всесторонне изучается историками. Но многое до сих пор остается не ясным.

Вот некоторые основные положения, сформулированные советскими исследователями истории Киевской Руси.

Связь между культурой скифов и восточных славян не может считаться непосредственной, тем не менее игнорировать ее

нет никаких оснований. Начиная с VI в. памятники позволяют говорить более определенно о характере собственной и в доста- точной степени определившейся культуры восточного славян- ства, известного с этого времени под именем антов-руси. В этот же период анты-русь входят в непосредственное и постоянное общение с Византией и народами Востока. В VII — VIII вв. появляются у восточных славян города. Итак, восточные сла- вяне — анты-русь — до образования Киевского государства, то есть до второй половины IX в., имели уже свою значительную историю и успели достигнуть весьма заметных успехов в об- ласти материальной культуры.

В предисловии к «Истории русского искусства» (издание Академии наук СССР) читаем:

«Археологические исследования советских ученых позво- лили теперь, — пусть пока эскизно и лишь в общих чертах, — определить истоки русского искусства, восходящего к художе- ственной культуре славянских племен и к искусству античного и скифского Причерноморья. Византийский вклад лег на твер- дую почву крепких славянских художественных традиций, обусловивших решительную творческую переработку заносных греческих форм и своеобразие памятников русского монумен- тального искусства».

Итак, высокоразвитое и очень требовательное чувство пре- красного отличало русских людей, с честью использовавших художественную систему, разработанную Византией. Чувство это вытекало из мироощущения наших предков.

Культ природы

Культ природы определял мироощущение древних славян. Культ наивный, часто глубоко поэтичный, рожденный непо- средственной близостью человека к природе, к земле.

Позаимствуем у крупнейшего знатока истоков русской ху- дожественной культуры Б. А. Рыбакова, а также у таких ав- торитетов, как М. В. Алпатов и Б. Д. Греков, некоторые описа- ния и формулировки, которые помогут нам как-то охарактери- зовать духовные устремления наших предков.

Каждый лес, ручей, колодец, даже отдельное дерево пред- ставлялись древним славянам одушевленными. Особенно при- влекали их своей мощью старые, большие деревья, раскидистые густолиственные дубы. Они чтили глубокие и быстрые реки: недаром в более поздних сказаниях реки говорят с героями че- ловеческим языком. Они поклонялись огромным камням и го- рам: недаром судьба русских богатырей ставилась в таинствен- ную связь с каменными горами.

Боги славянского пантеона олицетворяли добрые и злые си- лы природы, богатство ее и тайны: Перун — страшный бог грозы, самый главный из богов, Солнце — известное под раз- личными именами (Даждьбог, т. е. бог, подающий благо, Сва-

рог — от слова «свар» — жар и др.), Велес, или Волос, — благодетельный бог скота, Мокошь — богиня ткачества и водной стихии.

Антропоморфизм, т. е. перенесение человеческих свойств на область нечеловеческую, дабы приблизить ее к человеческому разумению, был издревле свойствен славянскому образному мышлению. Образ великой богини тому яркое свидетельство.

Судьба этого образа поистине замечательна.

В 1921 г., на выставке русского народного искусства в Московском Историческом музее, археолог В. А. Городцов был, как он пишет сам, «изумлен, встретив в произведениях крестьянского искусства пережитки глубочайшей старины». Так, в вышивках на полотенцах из северной России он обнаружил древнейшие сюжеты и этим проложил совершенно новый путь к изучению самой далекой отечественной старины. Ведь, например, руками архангельских и вологодских вышивальщиц красными и черными нитками на белом полотне был запечатлен культ великой богини — богини земли, плодородия, матери всего земного. Этому не следует удивляться.

Утратив свое первоначальное значение, пережитки языческих культур славянских земледельческих племен гнездились в глухих углах нашей страны еще в конце XIX в., отражаясь в устном творчестве и в народном искусстве. И потому это искусство часто является для нас «живой стариной», помогающей как-то заполнить огромные пробелы в предыстории русского искусства, причина которых — скудность сохранившихся памятников.

Итак, главной фигурой на узорных вышивках нашего Севера является женщина в широкой юбке колоколом, с поднятыми руками. В представлении древних художников, установивших канон изображения великой богини, оно неизменно сливалось с символами жизни и плодородия, например, с деревом, цветами, солнцем и различными живыми существами. То голова ее украшена венком из цветов или сияющими лучами, то в руках она держит солнечные диски, то руки ее постепенно переходят в молодое зеленеющее дерево или в туловище птицы. А по бокам ее — два всадника, над которыми она властвует, держа за поводья их коней. Это — жрецы богини, ее служители, а по мнению некоторых исследователей, тоже боги: сам Перун и Стрибог (бог ветров).

И вот образ этот, который почитался не только славянами, но и многими другими народами, образ женщины с поднятыми к небу (к солнцу!) руками, прообраз богородицы Оранты, занявшей столь исключительное место в восточнохристианском и, в частности, в древнерусском искусстве, донесен почти до наших времен в народном рукоделии.

Эта богиня называлась у древних славян Берегиней, т. е. землей, Житной Бабой, Роженицей.

Древний культ природы, земли. Римский поэт Апулей вкладывал в уста великой богини такие слова: «Я — природа, мать

всего сущего, владычица стихий, начало всех начал, высшее божество, царица теней».

«Мать сыра земля!» Вот именно ее сыновно чтили славяне в образе женщины с вознесенными руками.

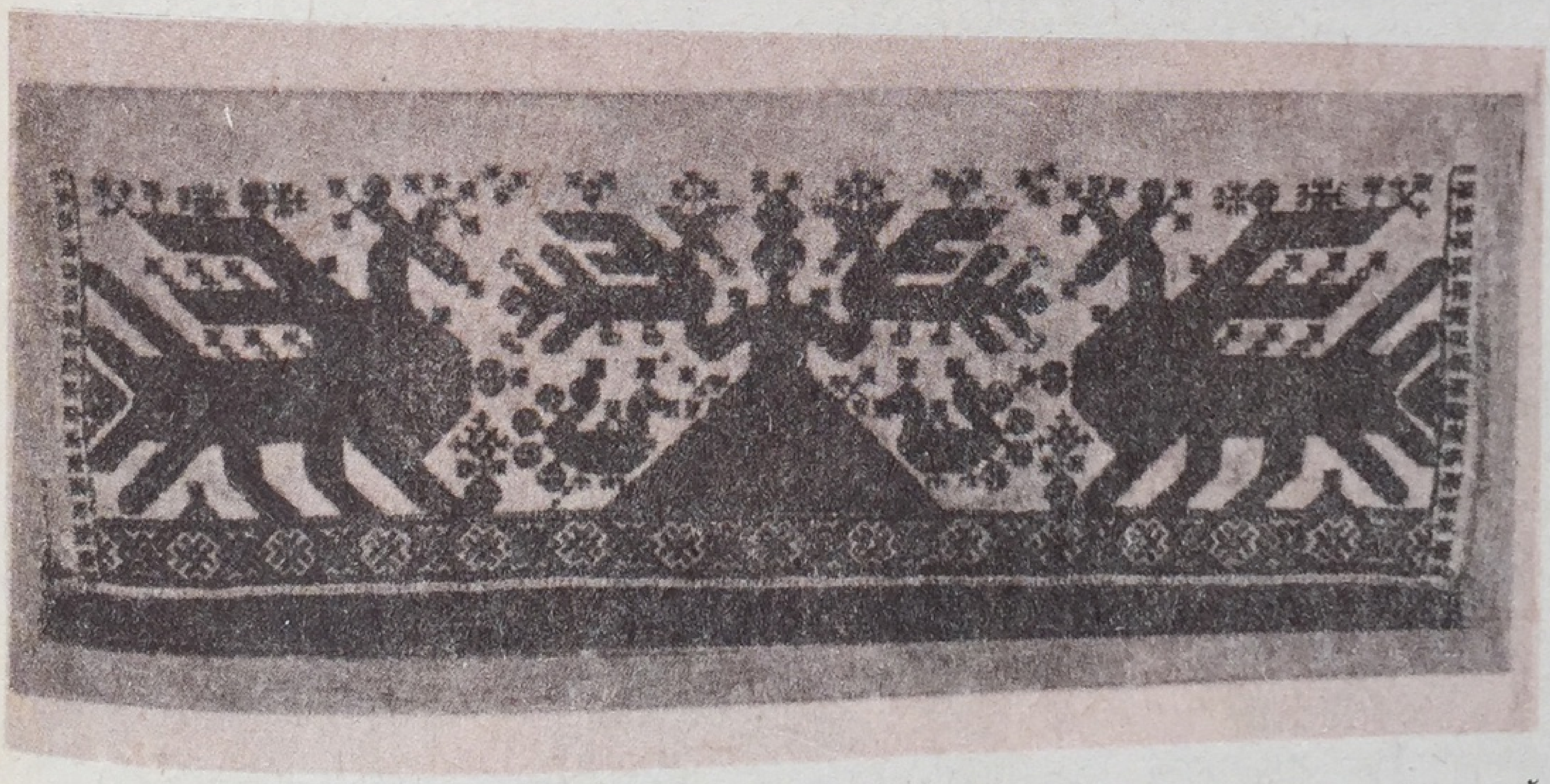
Близость к природе, к земле. Как не согласиться с предположением, что насыпные курганы славянских погребений должны были производить впечатление естественных холмов, выглядеть так, будто «мать сыра земля» вздыбилась сама, чтобы умершие отождествились с этими холмами...

Близость к природе, поклонение ее силам естественно рождали у древнего славянина стремление запечатлеть их в художественном творчестве. И все, что было радостного, светлого в этом стремлении, роднило славянина с эллином.

Поиски красоты! Сама наружность наших предков, по-видимому, была красивой. «Я видел русов, — говорит арабский путешественник Ибн-Фадлан, — когда они пришли со своими товарами и расположились на Волге. Я не видел людей более совершенных по телосложению, — как будто это были пальмовые деревья».

И еще одно как-то роднило эллина со славянином.

Византийский историк VI в. Прокопий Кесарийский, привыкший к константинопольским самодержавным порядкам, отмечает, что «славяне и анты не управляются одним человеком, но издревле живут в народоправстве и потому у них счастливые и несчастливые дела решаются сообща». А другой осведом-



Северная вышивка с «великой богиней». XIX в. Музей народного искусства.

ленный византийский писатель Маврикий заявляет еще более категорично: «Племена славян и антов ведут одинаковый образ жизни, у них одни нравы, любят свободу и не склонны ни к рабству, ни к повиновению, храбры, в особенности в своей земле, выносливы, — легко переносят холод и жару, недостаток в

одежде и пище... Взятые в плен у них не обращаются навсегда в рабство, как у других народов... Юноши их очень искусно владеют оружием».

Итак, свободолюбие, ратная доблесть и демократия, пусть и военная, но как отмечают исследователи, уже достаточно развитая.

Живший за четыре века до Прокопия знаменитый римский историк Тацит вначале было заколебался, куда ему отнести славян (венедов) — к отсталым варварам или к народам, достигшим уже заметного культурного уровня. Когда же ближе присмотрелся к славянам, решительно включил их в число оседлых европейских народов. «Они, — пишет Тацит, — и дома строят, и щиты носят, и сражаются пешими. Все это совершенно отлично от сарматов, живущих в кибитке и на лошади».

Но ни в гражданственности, ни тем более в общем мироощущении, конечно, не поставить полного знака равенства между древним славянином и эллином.

Перенятый у скифов страшный обычай убивать при погребении вождей их жен и наложниц издавна существовал и у славян. Нам трудно представить себе, с какими чувствами шли на смерть обреченные. Быть может, некоторые и впрямь верили, что такова воля богов и их ожидает за гробом награда. Однако свидетель славянского погребения другой арабский путешественник Ибн-Даста заметил жуткую нерешительность одной девушки, видимо, не желавшей отдать свою юную жизнь во исполнение бесчеловечного обряда[1].

В отличие от эллинов, культ природы не освобождал древних славян от страха перед природой, извечного страха перед ее таинственными и непреоборимыми силами, которые для всех культур, предшествовавших греческой, олицетворялись в зверином образе.

Древний славянин не проникся верой, так ярко выраженной в знаменитом изречении Софокла: «Много в природе дивных сил, но сильней человека нет».

И потому быт и искусство наших далеких предков отражают одновременно любовь к природе, ощущение красоты окружающего мира и страх перед природой, силам которой они противопоставляли не раскрепощенную человеческую личность, а заговоры, заклинания, сугубо магическую обрядность.

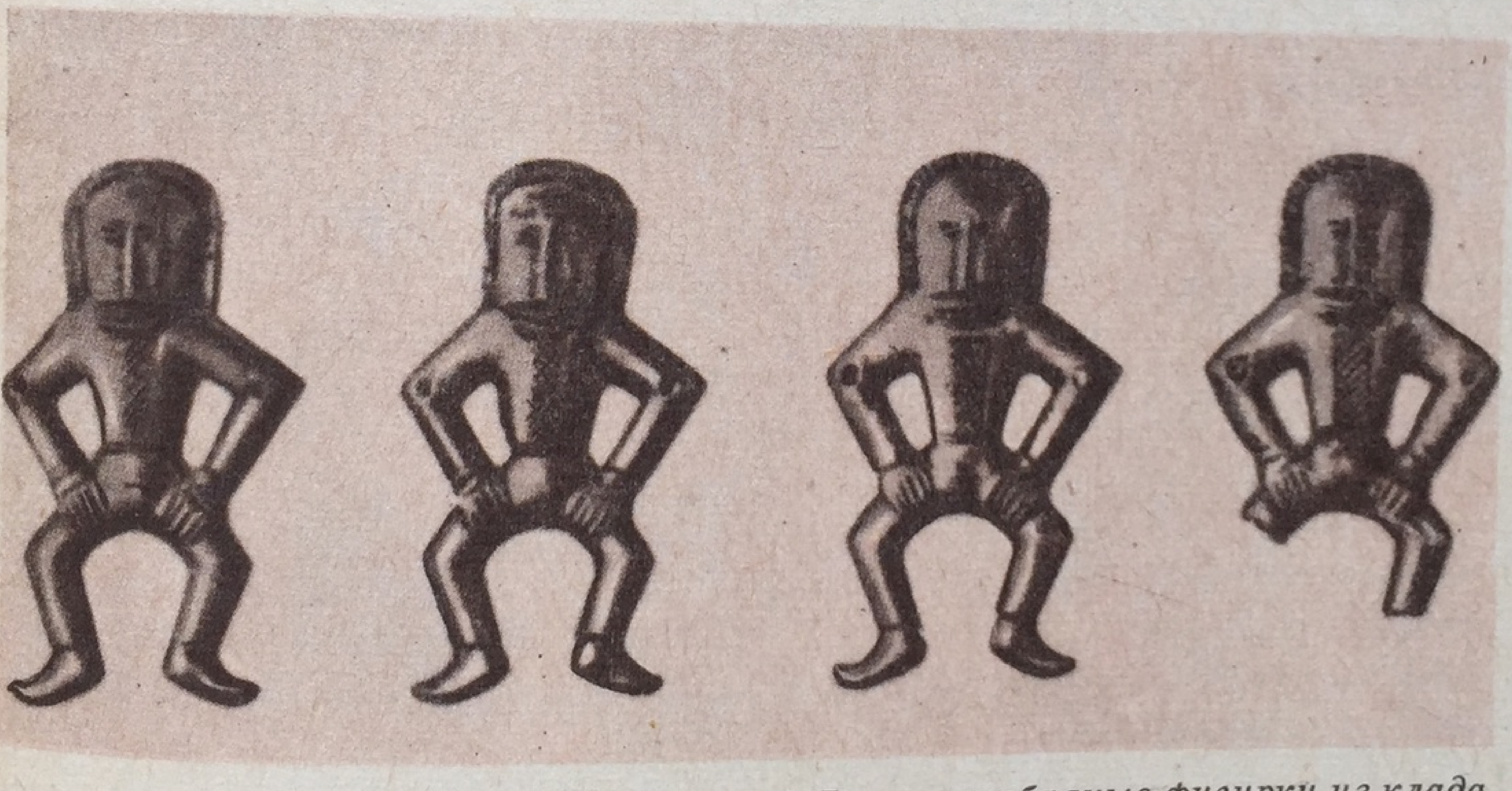
Тут же, однако, добавим, что и в страхе своем они, видимо, не ощущали себя беспомощными, обреченными. Слишком тесным и непосредственным, можно сказать, интимным было их общение с природой, чтобы они могли допустить ее неумолимость, горестное признание которой наложило свою печать на многие другие древние цивилизации. «Судьбы они не знают, — пишет про антов тот же Прокопий, — и вообще не

[1] Согласно двум мусульманским авторам, девушек-рабынь сжигали «для спасения их души, так как они могли удостоиться такого блаженства только вместе со своими господами».

признают, что она по отношению к людям имеет какую-либо силу, и когда им, охваченным ли болезнью, или попавшим на войне в опасное положение, вот-вот грозит смерть, то они дают обещание — в случае если спасутся, тотчас же принести богу жертву за свою душу, и, избегнув смерти, приносят в жертву то, что обещали, и думают, что спасение ими куплено ценой этой жертвы. Они почитают и реки, и нимф, и всякие другие божества, приносят жертвы всем и при помощи этих жертв производят гадания».

Мироощущение древних славян и вытекающая из него обрядность ярко обрисованы Б. А. Рыбаковым:

«Древнему славянину казалось, что каждый дом в деревне находится... под покровительством духа, приглядывавшего за скотиной, оберегавшего огонь в очаге и по ночам выходившего из-под печки полакомиться приношением, оставленным ему заботливой хозяйкой. В каждом овине, в таинственном свете подземного огнища, обитали души умерших предков. Каждое живое существо, соприкасавшееся с человеком, было наделено особыми чертами. Петух, с изумительной точностью отмечающий часы и встречающий зарю своим пением, признавался вещей птицей: ни одно жертвоприношение не обходилось без заклания петуха; редкая сказка о животных не упоминала о «петушке» ...Утки и гуси символизировали воду... Бык, взрыхляющий пашню ралом, был олицетворением плодородия. В честь бога Тура (дикого быка) устраивались весенние празд-



Литые серебряные фигурки из клада VI в. в селе Мартыновке на Киевщине. VI в. Киевский гос. исторический музей.

ники молодежи. Конь, это гордое, стремительное животное, то сливавшееся в представлении древнего славянина с богом солнца, то с образом конного воина, был излюбленным мотивом древнего искусства. Лесные звери представлялись какими-то оборотнями, в большинстве своем враждебными чело-

веку. Волками оборачивались колдуны... Крупнейший хищник наших лесов — медведь особенно почитался. Глиняные изображения медвежьих лап клали в могилы, медвежьи клыки носили в ожерельях... Помимо зверей, лесная чаща казалась наполненной бесчисленными враждебными духами. В каждом болотце жил багник (от «багно» — болото), в каждой реке — водяной, в лесах — лешие, а в глубине непроходимой пущи — огромный «пущевик», с руками, как сучья, и с зелеными волосами. Десятками заговоров... пытался пахарь-славянин отгородиться от враждебной лесной стихии. Искусство приходило ему на помощь, создавая амулеты, предназначенные оберегать человека от духов леса... Смена времен года и смена сельскохозяйственных сезонов сопровождались торжественными празднествами. В декабре славяне встречали сурового бога зимы Коляду...

Весной начинался радостный цикл праздников солнца. На масленицу пекли блины — символ солнца, провожали соломенное чучело божества зимы, сжигали его за пределами села, а иногда одновременно зажигали просмоленное колесо на высоком шесте — еще один символ солнца. Огненное колесо на повозке, запряженной двумя конями — спутниками солнца, прочно вошло и в изобразительное искусство... На масленицу, помимо обрядовых плясок, проводились военные игры молодежи — кулачные бои. Прилет птиц ознаменовывался обрядовым печением — хозяйки пекли из теста изображения жаворонков... Встреча лета происходила в русальную неделю. В эту неделю заключались браки, пелись песни в честь Лады и Леля — покровителей любви.

О своих богах славяне слагали мифологические сказанья и легенды. Так, например, Сварог научил людей ковать металл... Этот миф напоминает греческий миф о Прометее, похитившем с неба огонь для людей... Существовали легенды о героях-змееборцах, побеждавших огромных драконов и впрягавших этих чудовищ в плуг...

Когда на Руси появилось христианство, оно встретилось с такой устойчивой, веками складывавшейся земледельческой религией, с такими прочными языческими верованиями, что вынуждено было приспособиться к ним, подменить Волоса — Власием, Перуна — Ильей, Мокошь — Пятницей — Параскевой, молчаливо признать масленицу и другие языческие календарные праздники».

92 Первые памятники

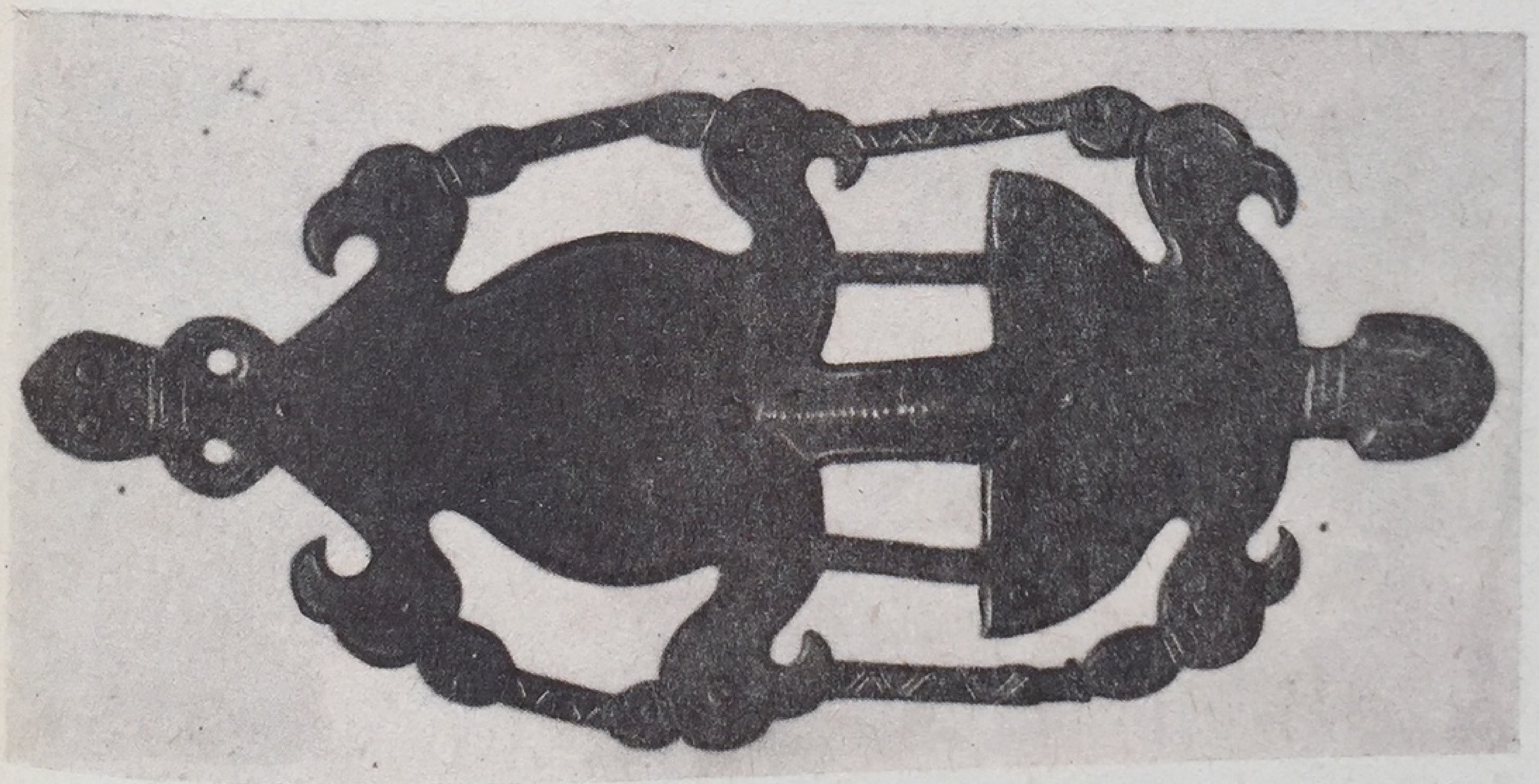
До нас не дошло памятников древнеславянского зодчества. А между тем все говорит за то, что это зодчество было значительным и что своим бурным расцветом каменное строительство Киевской державы многим обязано деревянному строительству языческой Руси.

В V в. византийский дипломат Приск Панийский посетил на Дунае ставку гуннского царя Аттилы, войско которого включало и славянские дружины. Жители деревень, через которые он проезжал, занимались земледелием и бортничеством, они угощали гостя и его свиту хмельным медом и ячменным квасом, и все свидетельства об их быте и языке ясно указывают, что то были славяне. Дворец грозного завоевателя, прозванного «божьим бичом», поразил просвещенного грека: такого строительного искусства, такого стремления к красоте и такой тщательной проработки деталей он, вероятно, не ожидал от варваров. Дворец был, по его словам, выстроен из бревен и хорошо выстроганных досок и окружен деревянной оградой не для безопасности, а для красоты. Внутри же ограды высилось множество построек, причем некоторые были из красиво прилаженных досок, покрытых резьбой.

Подлинно знаменательное свидетельство!

Кочевники-гунны были чужды строительству. Более отсталые, чем побежденные и разоренные ими народы, они часто пользовались их культурными достижениями и заставляли их работать на себя. Вероятно, так это и происходило на Дунае, где жили славяне.

В начале X в. уже упомянутый Ибн-Фадлан видел, как приезжавшие на Волгу купцы-русы строили большие дома из дерева, в которых и размещались вместе со своим товаром — рабынями. Другой мусульманский автор сообщает, что даже в



Бронзовая фибула из окрестностей г. Зенькова на Полтавщине. VII в. Гос. Исторический музей.

далеких походах русы не расставались со своими плотницкими инструментами. Сохранилось описание славянского жилища (X в.), которое наполовину уходило в землю, однако своей остроконечной кровлей («совсем как у христианских храмов») высоко поднималось над ней.

Археологические исследования дают нам представление об устройстве древнерусского жилища (во многом напоминающего наши крестьянские жилища XIX в.). Как пишет Б. А. Рыбаков, восстановлению всего облика дома, с его резными украшениями, наличниками, рублеными крылечками и горницами, может помочь только изучение более позднего народного зодчества.

Письменные источники и многие косвенные свидетельства позволяют нам утверждать, что, кроме обыкновенных жилищ, плотники языческой Руси строили храмы, крепости, дворцы, тем самым закладывая основы монументального зодчества Киевского государства.

...В скифах, изображенных на знаменитой Чартомлыцкой вазе, Александр Блок угадывал наших далеких предков. Сцены ловли и стреноживания коней на этой же вазе напомнили Репину хорошо ему знакомые приемы донских казаков, а римские статуи пленных даков — им же изображенных волжских бурлаков.

В Историческом музее в Киеве хранятся литые серебряные фигурки из клада VI в., обнаруженного в селе Мартыновке на Киевщине. Это — приседающие (в танце?) усачи в штанах, доходящих до щиколотки, и рубахах с длинными рукавами и широкой вышитой вставкой на груди — совсем как в традиционной украинской и белорусской деревенской мужской одежде.

Турий рог. X в. Из кургана Черная Могила в Черниговской области. Деталь орнамента серебряной оправы. Гос. Исторический музей.

А в некоторых древнеславянских бронзовых фибулах (застежках плащей), как, например, в особенно интересной, найденной близ Чигирина, мы видим миниатюрное, живое изображение стриженного под скобку бородача с привычными для нас чертами русского крестьянина, хоть фибула эта и VII в. ...

Збручский идол. Вид четырех сторон. IX в. Краковский музей.

Фибула той же эпохи, найденная на Полтавщине (обе фибулы хранятся в Историческом музее в Москве), любопытна в другом отношении. В силуэте застежки — человеческие и утиные головы, причем без точного между ними разграничения, так что изогнутая человеческая рука образует одновременно птичью шею.

Отзвуками скифского звериного стиля представляются нам изображения змей, коней, петухов, лосей, козлов на древнеславянских фибулах, бляшках, пластинах. Встречается на них и образ великой богини. Но устрашающие, яростные звериные образы очень редки. Не антагонизм между человеческим и звериным, а плавное, гармоничное слияние обоих начал, по-видимому, характерно для искусства, созвучного древнеславянскому мироощущению.

Мы говорим «по-видимому», так как располагаем очень скудным археологическим материалом по предыстории русского искусства. Многое безвозвратно погибло, в частности, едва ли не все, что было из дерева.

Все же скажем еще несколько слов об этой предыстории.

Очень интересны оправленные в серебро турьи рога из кургана Черная могила (в Черниговской области), украшенные декоративными звериными изображениями (Москва, Историче-

ский музей). Они относятся уже к X в. и, по мнению некоторых исследователей, характеризуют наивысшую ступень в развитии древнеславянского искусства.

Знаменитый Збручский идол, найденный более ста лет тому назад в реке Збруч, близ Гусятина, на земле древних волынян, ныне хранится в Краковском музее. Это — четырехгранный высокий каменный столб, увенчанный четырехликой головой какого-то бога в шапке, очень похожей на головной убор русских князей, известный нам по позднейшим иконам и миниатюрам. Столб покрыт изображениями, причем композиция разделяется на три яруса, по космогонии славян соответствующих делению вселенной на небо — мир богов, на землю, населенную людьми, и на подземный мир, обитатели которого держат на себе тяжесть земной толщи. Несмотря на некоторую топорность работы, изображения на столбе не лишены выразительности.

Конечно, по своему художественному уровню древнеславянские памятники не выдерживают сравнения с созданными позднее шедеврами русского искусства. Но они ценны нам как свидетельство врожденного эстетического чувства наших далеких предков, согретого жизнелюбием, их творческих устремлений, легших затем в основу русского искусства, всего того нового и неповторимого, что оно дало миру.

Киевская держава

Преемственность. Творческий порыв

Объединение восточных славян привело к образованию мощного государства — Киевской Руси, по размерам своим и значению занявшего одно из первых мест в тогдашней Европе. Маркс отмечает непрерывное возрастание этой империи с IX по XI столетие, ссылаясь на данные современных ему авторов:

«Нам указывают на Олега, бросившего против Византии 88 000 человек, и, укрепив свой щит на воротах этой столицы, продиктовавшего условия мира, позорные для достоинства Восточной Римской империи. Нам указывают также на Игоря, сделавшего Византию своей данницей, и на Святослава, похвалявшегося: «греки доставляют мне золото, драгоценные ткани, рис, фрукты и вина; Венгрия снабжает скотом и конями; из Руси я получаю мед, воск, меха и людей» и, наконец, на Владимира, завоевавшего Крым и Ливонию и принудившего греческого императора отдать ему дочь, подобно тому, как это сделал Наполеон с германским императором. Последним актом он сочетал теократический деспотизм порфирородных с военным счастьем северного завоевателя и стал одновременно государем своих подданных на земле и их покровителем и заступником на небе»[1].

Признание христианства государственной религией подкрепляло высшей религиозной санкцией авторитет княжеской власти в феодальной иерархии Киевской державы.

Задолго до своего крещения предки наши могли познакомиться с художественным творчеством, роскошью и утонченной культурой Византии, то совершая на нее воинственные набеги, то вступая с Царьградом в торговые отношения. Однако еще до безусловного утверждения киевского могущества, до принятия вместе с христианством художественной системы, разработанной Византией, русские князья и их дружинники чаще всего поражали чужеземцев простотой своего обхождения, невзыскательностью образа жизни.

На мирные переговоры со Святославом греческий император явился в блестящих позлащенных доспехах. Греки с любопытством рассматривали воинственного русского князя. «Он был, — пишет один из них, — среднего роста, не слишком высок, не слишком мал, с густыми бровями, голубыми глазами, плоским носом и бритою бородой... Голова у него была совсем голая, но только на одной ее стороне висел локон волос, означающий знатность рода... Он казался мрачным и суровым. В одном ухе висела у него золотая серьга, украшенная двумя жемчужинами с рубином посередине. Одежда на нем была белая, ничем, кроме чистоты, от других не отличная».

Преемники Святослава отказались от показной скромности. В дворцовой роскоши, в размахе монументального строитель-

[1] Karl Marx. Secret Diplomatic History of the Eighteenth Century. London, 1969, p. 109.

ства, в богатстве и блеске церковного убранства киевская великодержавность пожелала соперничать с византийской.

...Наши предки не знали развитого рабовладельческого строя, минуя который они пришли к феодализму после распада общинно-родовых отношений. Не знали они и вылившейся в законченные формы языческой религии. Их мифология была менее разработана, менее конкретна, чем в античном мире. Та «религия природы», которая выражала их мироощущение, не осложнялась рассудочностью и не подкреплялась философским мышлением. Они были юны духом, по-юному восприимчивы и простодушны.

«У греков, — писал Пушкин Чаадаеву, — мы взяли евангелие и предания, но не дух ребяческой мелочности и словопрений. Нравы Византии никогда не были нравами Киева».

Византийская традиция была великой и древней, быть может, даже... уже слишком древней. И древность этой традиции все более оборачивалась дряхлостью, выявлявшей ее внутреннюю порчу, разложение, ибо живительный родник народного творчества иссякал на иссушенной почве.

Русское народное начало внесло в древнюю традицию добрые, жизнелюбивые устремления. Это относится как к традиции религиозной, так и к традиции художественной.

«По сравнению с византийским искусством русское искусство несравненно демократичнее. В нем гораздо настойчивее пробивается народная струя, его формы менее отвлеченны и более полнокровны, воплощаемые им идеалы утратили византийскую строгость и суровость. Столь сильно выраженный в восточном христианстве момент пассивной созерцательности уступает место на Руси более эмоциональному и лирическому подходу к религии. Ослабление аскетического начала выразилось в усилении яркости радостных, звонких красок, в смягчении ритма линий, в умиленности добрых ликов, в интимизации образа божества. Под личиною византийских форм русские люди сумели прозреть их греческую, эллинистическую сердцевину и сумели блестяще использовать последнюю в создании того нового художественного мира, который, при всей своей преемственности от Византии, является глубоко оригинальным творением русского народа» (В. Н. Лазарев).

Очень верные слова. Но как же определить значение византийской художественной системы для этого нового художественного мира, рожденного гением нашего народа? По поводу образования русского языка Пушкин высказывает мысли, как-то перекликающиеся с нашей темой:

«Как материал словесности язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство перед всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленного усовершен-

ствования времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заемлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей».

Примерно такой же была и судьба нашего древнего искусства. В XI в. Византия Македонской династии и Византия Комнинов открыли художественным устремлениям нашего народа, уже достаточно созревшим и требовательным, обдуманные законы своего искусства, избавя таким образом эти устремления от медленных усовершенствований времени. Ведь уже давно отмечено, что «русская художественная история никогда не знала... веяний искусства архаического, иначе говоря, искусства, завоевывавшего свою форму и свои средства выражения... Древняя русская живопись изобилует оттого явлениями совершенства и зрелости, найденности и окончательности. Она является сразу в блеске классических достижений...» (П. Муратов). В той стихии живописных и архитектурных форм, в которой так гармонично вылилась душа Древней Руси, радостное и жизнеутверждающее чисто русское народное начало не только сблизилось, но, можно сказать, неразрывно сомкнулось с совершеннейшей артистической культурой Византии. Это благотворное сочетание озарило с самой колыбели искусство Руси, история которого основана на преемственности, оплодотворенной великим творческим порывом русских мастеров.

«Матерь городов русских»

«Едва ли в какой-либо другой стране средневекового мира можно встретить так много перекрестных культурных влияний, как на Руси. Византия, народы Востока и Кавказа, Западная Европа и Скандинавия кольцом окружали Русь. Персидские ткани, арабское серебро, китайские материи, сирийские изделия, египетская посуда, византийская парча, франкские мечи шли на Русь и, конечно, служили не только предметом потребления богатых классов русского общества, но и образцами для художественного творчества русских мастеров» (Б. Д. Греков).

У Киевской державы культурные связи с Византией были самыми близкими и действенными. Византийская художественная система, вызывавшая завистливое восхищение тогдашней феодальной Европы, лучше всякой другой прославляла и утверждала незыблемость светской и церковной иерархии, на которой зиждилась Киевская держава.

Маркс пишет о созданиях средневекового зодчества, что они «действуют на душу как нечто материальное. Душа себя чувствует подавленной под тяжестью массы, а чувство подавленности есть начало благоговения»[1].

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., изд. 2, т. 1, с. 33.

Такие храмины, размерами своими и пышностью рождающие у смерда благоговение, и были нужны полновластным правителям империи Рюриковичей. Размах монументального строительства в Киевской Руси — явление логичное, закономерное. Но примечательно, что в этом строительстве Киевская Русь как-то сразу заняла едва ли не первое место в тогдашней Европе. Да и не только в строительстве, а во всем декоруме жизни социальных верхов.

В самом деле: вторым Царьградом называли Киев иностранные путешественники. Один из них, западный писатель XI в. Адам Бременский, почитал Киев «соперником Константинополя, блестящим украшением Греции» (т. е. православного Востока). Киевский митрополит Иларион в своем знаменитом «Слове» так обращался к князю Владимиру:

«Встань, благородный муж, из своего гроба!.. Взгляни на город, величеством сияющий, на церкви цветущие, на христианство растущее, взгляни на город, святыми иконами освящаемый, блистающий, овеваемый благоуханным темьяном, хвалами и пением оглашаемый».

Зодчество, живопись, музыка... Синтез искусств и всяческого благолепия, чувственно воспринимаемый во славу «матери городов русских»!

Красотой Киева был поражен внук самого Батыя, когда тот со своими полчищами подошел к стенам города, чтобы разграбить его сокровища.

А о киевском Софийском соборе, воздвигнутом при князе Ярославе (XI в.), митрополит говорил, что эта церковь «дивна всем окружным им странам, якоже ина не обрящется в всемь полунощи земнем, от встока до запада».

И позднее, в XVI и XVII столетиях, даже после того как этот храм подвергся всяческим перестройкам, он приводил не только русских, но и иностранцев в восхищение. «Весьма многие согласны в том, — писал епископ Верещинский, — что в целой Европе нет храмов, которые по драгоценности и изяществу украшений стояли бы выше константинопольского и киевского», а известный путешественник Павел Алеппский признавал после посещения киевской Софии, что «ум человеческий не в силах ее обнять».

Митрополит Иларион был выдающимся писателем, видным деятелем своей эпохи. Первый русский, занявший киевскую митрополичью кафедру (с чем был вынужден примириться константинопольский патриарх), он выступил как выразитель русского национального сознания. Причем он авторитетно боролся с греческим засильем в делах русской церкви, как оратор подымаясь до высот классического античного красноречия. Ему принадлежат замечательные слова, сказанные о князьях, предшественниках Ярослава:

«Не в плохой стране, и не в неведомой земле были они владыками, но в русской, которая ведома и слышима во всех концах земли».

Слава Киева как одного из самых больших и богатых городов в Европе XI—XII вв. (в котором, по дошедшим свидетельствам, имелось до четырехсот церквей и восемь рынков) отвечала значению этого города как столицы огромной и могучей державы, с княжеской династией которой сочли выгодным породниться государи Византии, Англии, Франции, Германии, Венгрии, Польши и Скандинавии.

Во всех отношениях то был город исключительно развитой по тому времени умственной и художественной культуры. При Софийском соборе была основана библиотека, где хранились и переписывались рукописи. В Киеве зародилось летописное дело, которому на Руси было суждено такое блестящее будущее. И вот что мы читаем в тогдашнем летописном труде:

«Велика бывает польза от книжного учения. Книги нас наставляют и учат идти путем накопления. Мы находим мудрость и воздержание в словах книжных, ибо это реки, которые напояют вселенную, это источники мудрости, ибо у книг неизмеримая глубина, ими мы утешаемся в печали, и они являются уздой воздержания».

Такое глубокое уважение к культуре и такой быстрый расцвет ее были, конечно, возможны только в стране, всем своим развитием уже подготовленной к ее восприятию. И как только Русь, обращенная в христианство, вступила в культурное соревнование с самыми передовыми в ту пору народами, ее художники прославились своими работами далеко за ее пределами.

Летописец-киевлянин восхищается искусством русского мастера, работавшего над княжеской усыпальницей, которую он украсил чеканными изображениями и позолотой с таким искусством, что многие приходящие из Греции и иных земель говорили: «Нигде же сицея красоты бысть!» И это со стороны летописца не было, очевидно, патриотическим преувеличением. Ибо утонченный византийский поэт того времени Иоанн Туетцес воспел резьбу по кости русского мастера, которого он сравнил с самим легендарным Дедалом.

Итальянец Паоли Карпини, казалось бы, искушенный виденным у себя на родине, пришел в восхищение в покоях батыева соратника Гуюк-хана от трона работы русского мастера Козьмы. «Трон, — пишет он, — был из слоновой кости изумительно вырезанный; было там также золото, дорогие камни, если мы хорошо помним, и перлы». А немецкий ученый монах Теофил в большом трактате «О различных ремеслах» приводит список стран, чьи мастера прославились в определенном виде искусства: тогдашняя Русь стоит в нем на втором месте (сразу же после Византии) «в тщательности эмалей и разнообразии черни», а уже за нею следуют арабы, итальянцы, французы и немцы.

Добавим, наконец, что русское оружие славилось и в Византии, и в Западной Европе, и в Средней Азии. Кольчуга появилась на Руси на два столетия раньше, чем на Западе (еще в XII в. русские кольчуги ввозились во Францию, где они це-

нились очень дорого). А о мечах русской работы хорезмийский ученый Аль-Бируни писал в середине XI в., что они украшены «удивительными и редкостными узорами» и превосходят по качествам мечи знаменитых восточных оружейников.

То, что сохранилось от художественного наследия Киевской Руси, полностью подтверждает такие суждения.

Нет, конечно, подобные достижения не могли быть чем-то внезапным. Ни влияниями Византии, ни влияниями армянскими, грузинскими,балканскими, иранскими или романскими не объяснить возникновения такого поражающего нас высокого мастерства.

Князь Владимир Святославович, причисленный к лику святых за обращение Руси в христианство, Владимир Красное Солнышко наших былин — князь стольнокиевский, водивший на подвиги отважных русских богатырей, был личностью весьма примечательной и, очевидно, незаурядным правителем; в плане религиозном он проделал довольно сложную эволюцию при всегдашнем и весьма последовательном стремлении к упрочению основ своего государства. Орудием его политики, завершившей объединение восточнославянских племен, явилась религиозная догма, причем утверждение религии он тесно связывал с прославляющим ее искусством.

Начав с язычества, этот будущий христианский угодник сперва широко воспользовался обычаем многоженства и проявил себя ревностным идолопоклонником, совершающим даже человеческие жертвоприношения. Но нам важно другое: он по всей стране воздвигал идолов. В самом Киеве, на холме, «вне двора теремного», он поставил для всенародного поклонения деревянную статую главного княжеского и дружинного бога Перуна с серебряной головой и золотыми усами, что уже свидетельствует об известной изощренности древнеславянской скульптуры. А затем, приняв христианство, беспощадно сокрушал этих же идолов и вместо языческих капищ приступил к строительству христианских церквей. Из Херсонеса (Корсуня), взятого им с боя, он вывез образцы византийского искусства — иконы, кресты и церковную утварь — и, что еще примечательнее, как бы желая познакомить отечественных мастеров с благодатными истоками византийской художественной традиции, две бронзовые античные статуи и квадригу; Владимир поставил их в Киеве на самом видном месте, где они и украшали столицу до разорения ее татарами.

Добавим о Владимире, что, согласно былинам и летописям, в княжеских гридницах, больших светлых залах, где князь собирал на «почетные пиры» свою дружину, среди роскоши и всяческого дворцового великолепия с золотой посудой, златоковаными столами, турьими рогами в чеканной оправе, цветистыми коврами и курильницами, расточающими благовоние, царили веселье, богатырская удаль и молодечество. Так, в былинах Киевской Руси отражались то бьющее из народных недр жизнелюбие, то связанное с недавним язычеством, по-

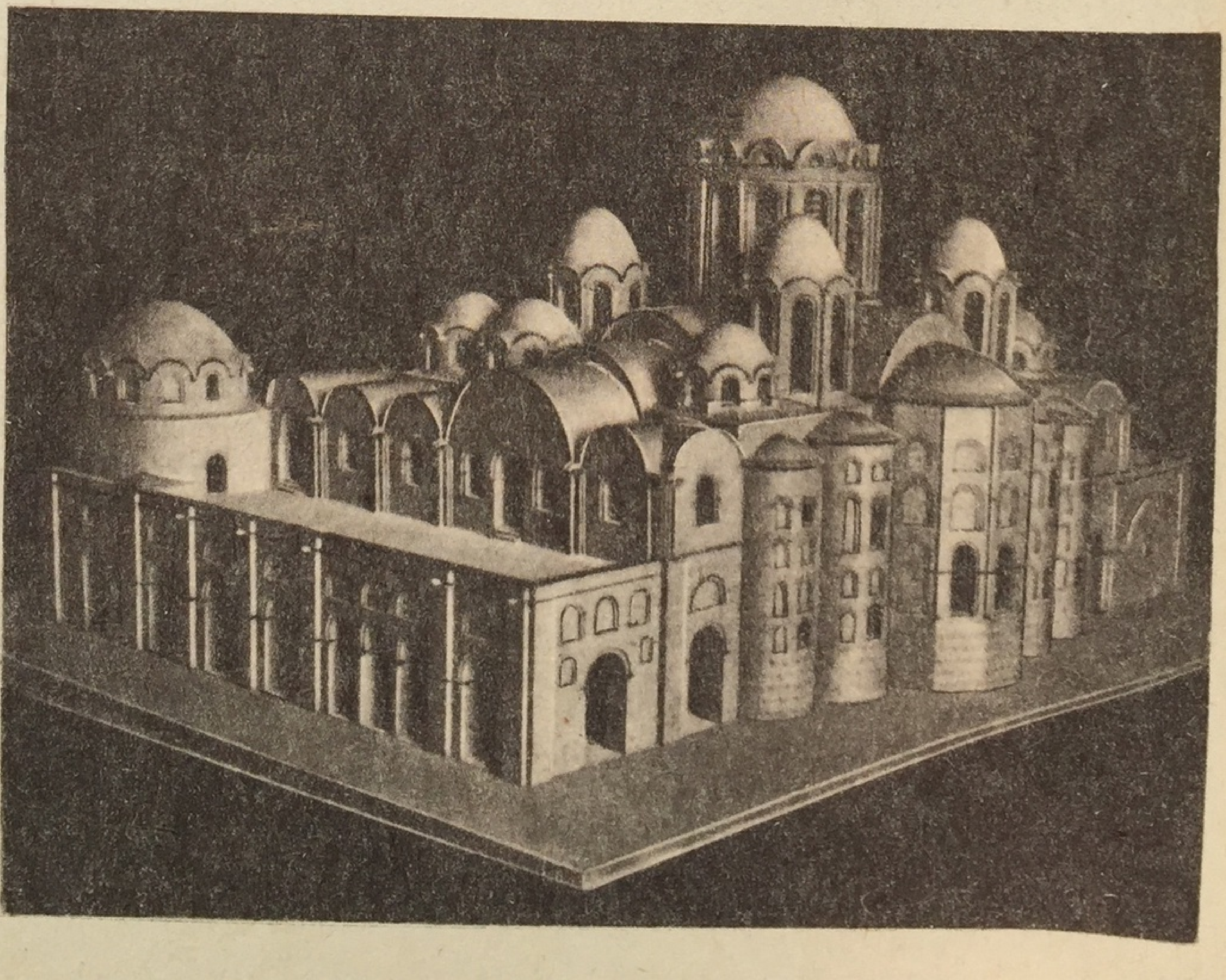
юному радостное мироощущение, которым суждено было наложить свою печать на все древнерусское искусство.

Для своего храмового строительства Владимир выписывает греческих зодчих как наиболее искусных и прославленных во всем христианском мире.

Эти зодчие приносят на Русь вполне сложившуюся систему крестово-купольного храма. Его основа — квадрат, расчлененный четырьмя столбами, причем примыкающие к подкупольному пространству прямоугольные ячейки образуют архитектурный крест. (Такой храм мог быть удлинен с увеличением числа столбов, мог быть и расширен дополнением боковых нефов.) Это капитальное новшество, которым мы обязаны Византии. Так строится при Владимире древнейший каменный храм на Руси — Десятинная церковь в Киеве (превращенная в развалины во время нашествия татар), так строится при Ярославе и София киевская.

И все же тринадцать глав Софии киевской, прекраснейшего и наиболее величественного архитектурного памятника Киевской Руси, не находят себе прообраза в Византии, как, впрочем, и ни в какой другой христианской стране, кроме нашей! Незадолго до того выстроенная дубовая София новгородская, вполне самобытное создание русских плотников (сгоревшая,

Софийский собор в Киеве. XI в. (реконструкция).



как и многие десятки тысяч деревянных зданий, воздвигнутых на Руси в те времена), была тоже «о тринадцати верхах». Такое могучее многоглавие — это явление чисто русское, преобразившее облик крестово-купольного храма.

Общепризнано, что ступенчатая пирамидальность каменной Софии киевской продолжает традицию древнеславянского зодчества с его столпообразными срубами, клетями и златоверхими вышками, общая живописная декоративность которых находила отражение в прихотливой затейливости деталей.

И традиция эта уходит своими корнями в глубь веков.

«Первые деревянные христианские храмы в Киеве и Новгороде строились в честь новых богов старыми «древоделями», привыкшими «сограждать» божницы и храмы старых богов. И тринадцать верхов деревянной Софии, и роспись по дереву ярославова храма — все это — наследие тех грандиозных языческих святилищ, которые были щедро украшены резьбой, росписью (может быть, по побеленной глине), золотом и костью, в которых варягов-чужеземцев приносили в жертву Перуну, в которых клялись оружием соблюдать договоры с императорами Византии и буйно пировали на обрядовых братчинах, слушая гусельный звон сладкозвучного Баяна» (Б. А. Рыбаков).

Греческие зодчие и мозаичисты принесли на Русь замечательное и давно уже отстоявшееся искусство. Но под влиянием местных традиций, отвечая вкусам заказчиков и находясь в постоянном общении с русскими древоделями и другими русскими мастерами, им помогавшими, они, несомненно, пошли навстречу художественным устремлениям русского народа.

Так, уже в киевскую пору чисто русское самобытное эстетическое начало пробивалось в древней художественной системе, рожденной и разработанной под совсем иным небом.

А русских помощников у приезжих мастеров было немало, при этом помощников опытных, преуспевших в своем ремесле.

Ведь большинство киевского городского населения составляли ремесленники. Целые улицы и даже кварталы носили названия по ремесленным профессиям, которых насчитывалось свыше шестидесяти: Гончарный конец, Кузнецкие ворота...

Жилищем киевских ремесленников служили полуземлянки, обычные для всех тогдашних южнорусских городов. В Эрмитаже выставлены предметы, найденные при раскопках такого жилища, погибшего от пожара. На лестнице оказался разбитый сосуд, можно предполагать, что он выпал из рук владельца, спасавшегося от огня и захватившего только самое ценное из своего имущества. Вокруг обломков археологи обнаружили почти полторы тысячи хрустальных и сердоликовых бусин, частично не обработанных до конца. Хозяином жилища был, очевидно, мастер ювелирного дела.

Археологическими раскопками вскрыто в Киеве множество русских мастерских с их оборудованием. Судя по ним, а также по письменным источникам, русские мастера были в

своей области как бы универсальны: так, например, мастер умел ковать и лить металл, чеканить его вручную и гравировать, от начала и до конца творчески перерабатывая покорный ему материал (медь, бронзу, золото, серебро) в изделие прикладного искусства.

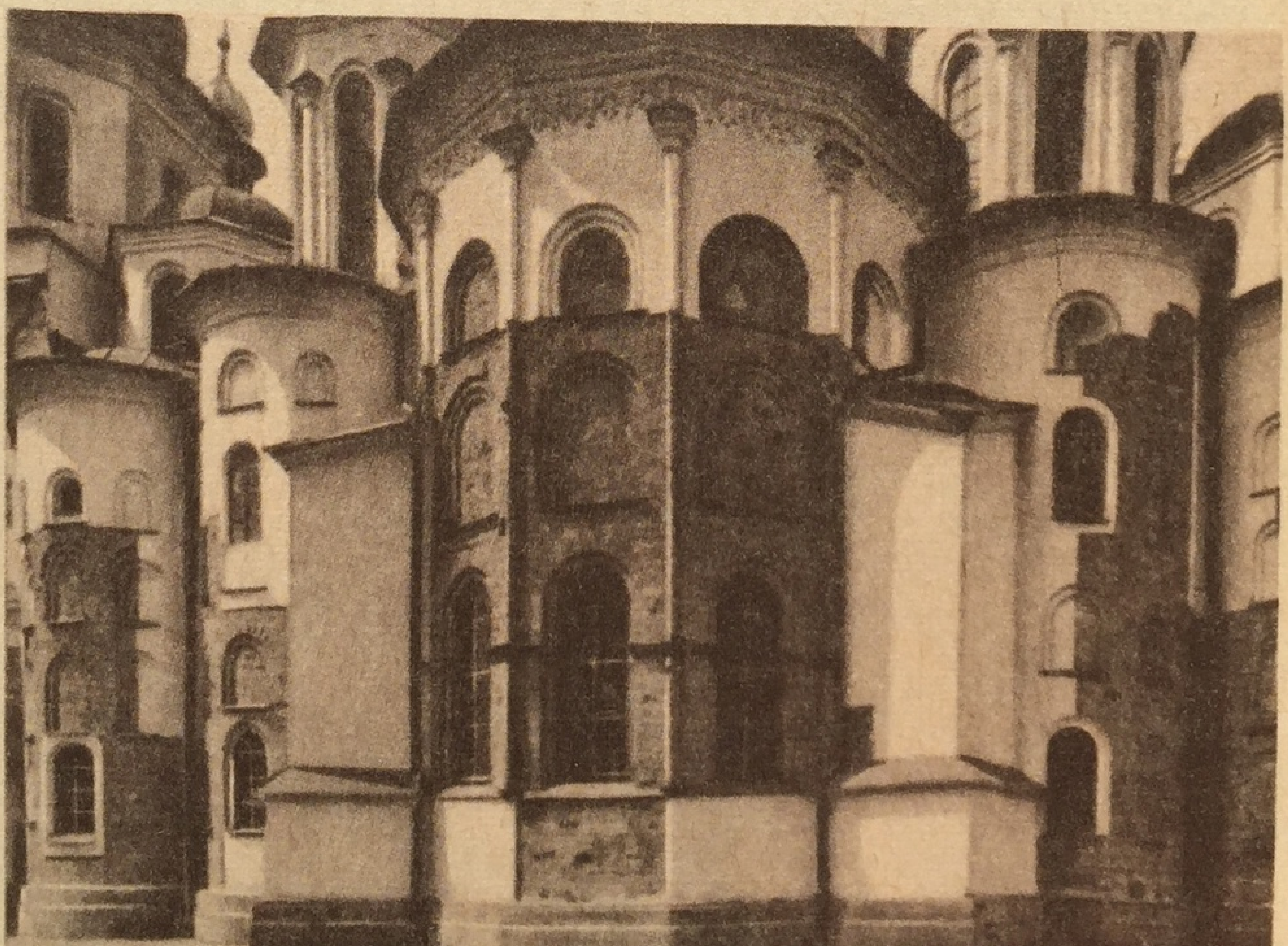
Такой мастер мог уже почитаться художником. Специальности же распределялись по самому роду производства: оружие, женские украшения, оклады для книг и т. д.

Установлено и существование в Киеве русско-византийских мозаичных мастерских. Мозаика очень широко применялась для украшения киевских храмов, что вряд ли было бы осуществлено без наличия национальных кадров, обученных греческими специалистами. На территории Печерской лавры археологи раскопали стекловарную мастерскую по изготовлению смальт, что доказывает возможность местного производства мозаичного материала.

* *
*

...«История Киевского государства, — как справедливо пишет Б. Д. Греков, — это не история Украины, не история Белоруссии, не история Великороссии. Это история государства,

Софийский собор в Киеве.



которое дало возможность созреть и вырасти и Украине, и Белоруссии, и Великороссии. В этом положении весь огромный смысл данного периода в жизни нашей страны».

Это государство, от которого начинается история нашей страны, с его размахом, высокой культурой и мировым политическим значением, должно было постоянно обороняться от набегов степных кочевников, утверждаться в политической и церковной независимости перед лицом настороженной и все еще могущественной Византии, укрепляться не только вовне, но и изнутри вследствие непрекращающихся междоусобиц и растущей угрозы феодального дробления.

Когда Киев еще при Олеге был объявлен «матерью городов русских», Русь уже была сильной и силу свою сознающей державой. Гордость за ее прошлое, опасение за будущее и призыв к целостности Русского государства звучат с исключительной мощью в великом летописном памятнике нашего народа «Повести временных лет, откуда есть пошла Русская земля». Ведь недаром сказано, что то был светильник, зажженный в честь Русской земли, дабы осветить ее исторический путь.

То же можно сказать и про Софию киевскую, архитектура и живопись которой выражают во всей полноте силу, устремленность и духовный подъем Киевской державы.

Софийский собор и михайловские мозаики

Дополним уже сказанное об архитектуре киевского храма св. Софии. В XVII и XVIII вв. этот знаменитый собор был настолько видоизменен всевозможными переделками и пристройками (в стиле барокко), что сейчас трудно точно представить себе его первоначальный облик. И все же ясно, что своим многоглавием, открытыми галереями, постепенным ступенчатым нарастанием, всем своим плавным и в то же время трепетным ритмом киевский храм вносил коррективы в строгую монолитность, категоричность византийского зодчества. Киевская София не возносилась победно над землей, а можно сказать, непринужденно выстраивалась по земле: она была не только величественной, но и живописной, гармонично разросшейся и вширь, и в длину, и ввысь. Могучая динамичность сочеталась в ней с декоративностью. Храм не был побелен, как ныне, а кирпич, из которого он был весь выложен, чередовался с розовой цемянкой, что придавало его стенам радующую глаз нарядность. Вследствие всего этого он общим обликом, внушительным и торжественным, но не замкнутым в своей массе, меньше походил на твердыню, чем константинопольская София, и не производил впечатления неразрывного целого.

Так, самим своим содержанием традиции древнерусского деревянного зодчества, выражавшие художественные устрем-

ления русской народной души, взрывали жесткий византийский канон. И хотя мы усматриваем тут перекличку с зодчеством кавказских и балканских стран, такая грандиозная парадность в сочетании с общей гармоничной размеренностью сложнейшей архитектурной композиции была, вероятно, достигнута только в Киевской державе.

Из соседнего, столь же пышного и величественного княжеского терема можно было попасть прямо на хоры этого храма, утверждавшего в сознании закономерность и крепость социальной иерархии, стройно отображавшей иерархию небесных сил. Каким контрастом с окрестными полуземлянками сиял этот храм и какое подлинно сказочное видение открывалось их обитателям под его сводами!

Двенадцать мощных крестообразных столбов расчленяют огромное внутреннее пространство Софии киевской. Как и снаружи, динамичность чередования все новых живописных перспектив определила замысел ее интерьера.

Под главным куполом, в залитом светом пространстве, произносились проповеди и совершались торжественные государственные церемонии, а в самом алтаре собиралось высшее духовенство. Наверху, на хорах, появлялись земные владыки: князь и его приближенные. Внизу же, там, где свет переходил в полумрак, толпился народ.

Этот народ видел те же, что и мы сейчас, но в полном блеске, без каких-либо разрушений сверкающие золотом мозаики с сине-голубыми, сиреневыми, зелеными и пурпурными переливами, мозаики, как бы расплывающиеся по стенам, словно маревом все обволакивая кругом своим то затухающим, то вспыхивающим с новой силой сиянием.

Шедевр «мерцающей живописи»!

Над головою молящихся в главном куполе — Христос Вседержитель — Пантократор, в простенках — вереницы святых, словно парящих в воздухе, а в центральной абсиде — богоматерь с воздетыми к небу руками — Оранта.

Народу, стоящему в благоговении или коленопреклоненному на мозаичном полу, преподносился спектакль, вероятно, не менее великолепный, чем в константинопольской Софии. Спектакль, в котором раздавались торжественные возгласы священнослужителей, слышалось возвышенное церковное пение, сверкали золотом и драгоценными каменьями храмовая утварь и роскошные облачения клира, дымились благовониями паникадила, как пожар, горели несчетные свечи, озаряя иконописные лики подвижников новой веры и жаром своим воспламеняя искрящуюся отовсюду мозаику.

Как и в Царьграде — во славу бога и его святых, благословляющих власть государя и его вельмож.

И все же, как мы увидим не раз, сквозь эту насаждаемую сверху религиозную догму, сквозь так же насаждаемое сверху искусство с его жестким каноном уже в те времена упрямо пробивалось народное мироощущение с его выработан-

ными самой жизнью критериями добра и зла да идущими из языческой старины навыками и представлениями.

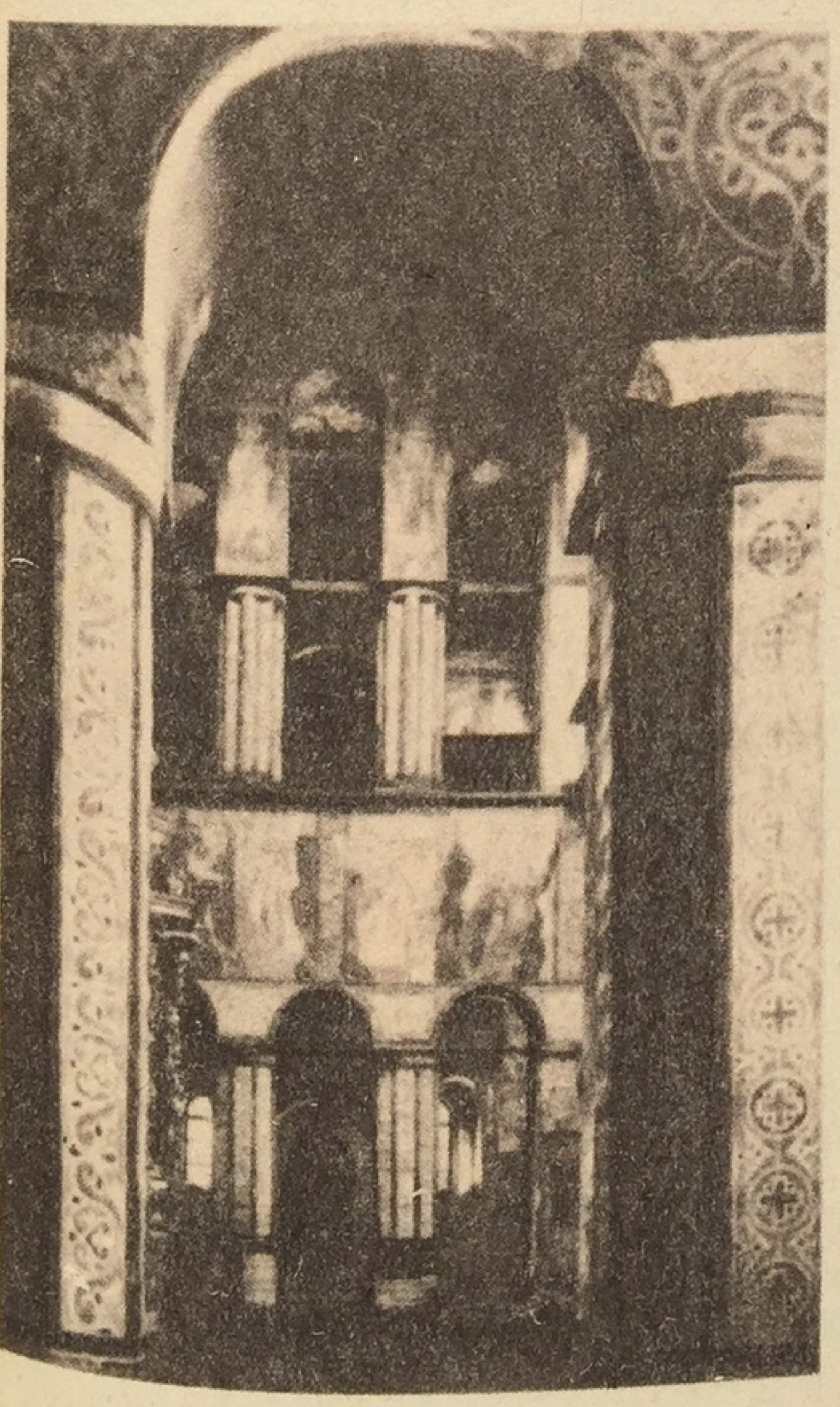
В истории византийского искусства знаменитые мозаики киевской Софии фигурируют как уникальный по своему значению памятник эпохи Македонской династии, памятник, в значительной части созданный константинопольскими мастерами: им мы обязаны такими шедеврами, как островыразительные образы «Святительского чина» в абсиде, в которых живы традиции эллинистической портретной живописи.

В истории древнерусского искусства эти мозаики важны нам как свидетельство мощи и роскоши Киевской державы, ее стремления ни в чем не уступать Царьграду, как грандиозный живописный цикл, над созданием которого, вместе с греческими художниками, поработали и их русские ученики, как великолепный образец византийской художественной системы, созданный на Руси и для русских, системы облюбованной, а затем и переработанной русскими людьми, нашедшими в ней стройную основу для воплощения в искусстве своих собственных чаяний и грез.

Огромная Оранта несколько тяжеловесна. Но, когда под лучами света, падающими на ее золотой фон, сверкает и пламенеет каждый кубик смальты, она производит подлинно не-

Софийский собор в Киеве. XI в. Внутренний вид.

Григорий Нисский из «Святительского чина». Мозаика нижней части абсиды Софийского собора в Киеве. XI в.



Богоматель Оранта. Мозаика абсиды Софийского собора в Киеве. XI в.

изгладимое впечатление, торжественно выступая над нами со своими широко раскрытыми глазами, вся обрамленная жарким сиянием.

Опускаясь перед ней на колени, русский человек узнавал в ее образе родную ему великую языческую Берегиню с руками, поднятыми к солнцу. Но, преображенная новым дивным искусством, она уже представлялась ему не только «матерью всего сущего», но и заступницей, всей своей мощью ограждающей его страну от бесчисленных врагов, и потому в годы испытаний он прозвал ее «нерушимой стеной».

И, надо думать, русского человека привлекали спокойная твердость духа, уверенная сила, которыми дышали величавые образы отцов церкви в «Святительском чине« (ну, хотя бы особенно разительный — Григория Нисского) как пример всегдашней готовности постоять за правое дело.

И в то же время, — подчеркнем это вновь, — как и архитектура храма, все его живописное убранство внушало молящимся, что государство должно покоиться на авторитете верховной власти, столь же незыблемой, как власть самого Вседержителя, царящего высоко в куполе, в окружении архангелов (роскошно облаченных, наподобие телохранителей византийского императора), которых греческий богослов назвал

«небесными чиновниками, блюдущими страны, земли и языки».

Так небесное и земное крепко переплетались в высшей славе и навеки утвержденном владычестве... Ибо, кроме «мерцающей живописи», храм был украшен живописью обычной — фресками, прославляющими самодержавную царскую власть.

Фрески эти были в XIX в. варварски записаны масляными красками, причем произведенная «реставрация», видимо, исказила ряд образов. Систематическая расчистка фресок началась только в наше время (в 30-х годах); многое оказалось безвозвратно утраченным.

В тематику фресок входят и евангельские сцены, и... игры на константинопольском гипподроме. Последние, правда, изображены на лестничных башнях, ведущих на хоры.

Мы уже говорили о роли гипподрома в жизни византийской столицы. Император там появлялся перед народом во всем величии своей власти. На фресках киевского собора мы видим византийского императора, видим и колесницы, музыкантов, скоморохов в колпаках, ряженых, травлю медведей, волков, кабанов. Все это очень интересно, подчас живо подмечено, хотя по своим художественным достоинствам фрески и уступают мозаикам.

Изображение владыки империи ромеев тут, очевидно, служило прославлению владыки империи Киевской. Портрет Ярослава в росписи не сохранился, но мы распознаем жену

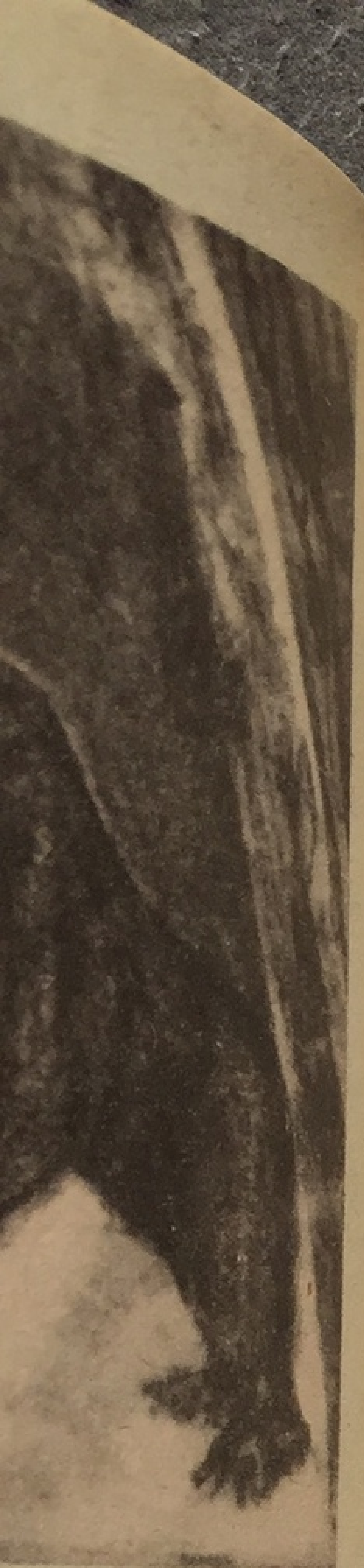
Поединок ряженых. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI в.

его и, вероятно, трех дочерей, стройно выступающих в ряд со свечами в руках.

Участие русских мастеров в этой фресковой росписи и их воздействие на заезжих учителей более чем вероятны. Об этом свидетельствуют некоторые чуждые Византии жизнерадост-

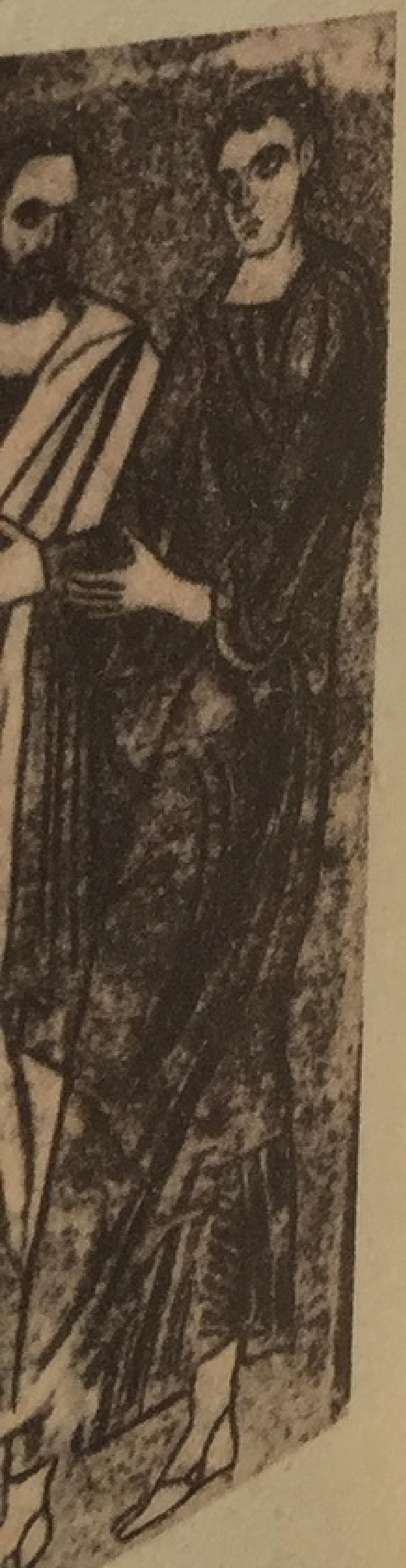
Охота на медведя. Фреска северной башни Софийского собора в Киеве. XI в.

Апостолы из Евхаристии. Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. Нач. XII в.



...ского собора

...о монастыря



ные, жизнеутверждающие мотивы в евангельских сценах, румяные, большеглазые женские лица, крепкие, приземистые фигуры, а в сценах гипподрома — звери наших лесов и даже чисто русские приемы охоты.

Мозаики Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве были созданы позднее софийских, уже при Святополке, когда Киевская держава переживала тревожные времена из-за необратимости феодального дробления, бесконечных княжеских усобиц, эксплуатации народа и постоянной борьбы со степью.

Подобно софийским, михайловские мозаики принадлежат одновременно византийскому искусству и древнерусскому. Авторитетнейшие представители искусствоведческой науки склонны признать в них еще большее участие русских художников. В фигурах и взорах михайловских апостолов все чаще исчезает византийская суровость, линии стали более округлыми и черты лица приобрели не свойственную византийским образцам мягкость. Глубоко человечен евангелист Марк, сколько же тепла и внимания в его взгляде!

Не менее знаменательно наличие в Михайловском храме наряду с греческими старославянских надписей.

Михайловский храм был разобран в 1934—1935 гг. в связи с реконструкцией города. Снятые с его стен драгоценные мозаики и фрески ныне (за несколькими исключениями, о которых речь ниже) выставлены в приделе второго этажа Софии киевской, ставшей, таким образом, одной из крупнейших в мире сокровищниц средневекового монументального изобразительного искусства.

Быть может, совершеннейшим михайловским мозаическим образом как по изысканной красочной гамме, так и по ясности и изяществу композиции нам дано любоваться в Москве, в Третьяковской галерее, куда мозаика была передана из Киева. Это — Дмитрий Солунский, один из «святых воинов», прославляемых церковью, патрон отца Святополка — великого князя Изяслава.

Храм Архангела Михаила был заложен в честь победы над половцами, про которых Владимир Мономах так говорил Святополку: «Выедет смерд в поле пахать на лошади и приедет половчин, ударит смерда стрелою и возьмет его лошадь, потом приедет в село, заберет его жену, детей и все его имущество».

Естественно, образ воина, бесстрашного ратоборца, побеждающего супостатов, был особенно дорог в ту пору русским людям. И вот такой воин, с копьем и щитом, стройный, прекрасный, с удивительно живыми чертами волевого лица, предстает перед нами на сверкающем золотом фоне, с которым лучисто перекликается золото кольчуги.

Да, византийская художественная система славит иерархию высших сил, небесных и земных. Но образ Дмитрия Солунского — это уже эпос русского народа, в ратной славе утверждающий его национальное самосознание.

Чисто русское народное начало особенно явственно в михайловских фресках, возможно, полностью исполненных русскими мастерами. Вот, например, величественный св. Никола (на фреске, переданной Эрмитажу). Мы узнаем в его одухотворенных чертах, лишенных какой бы то ни было резкости, в проникновенности его доброго и мудрого взгляда, в благородной статности всей его фигуры некий идеал красоты, взлелеянный в глубинах русской души. В его художественном воплощении есть нечто и от классической античной традиции.

Кто знает, быть может, в живописном убранстве Михайловского храма принимал участие знаменитый Алимпий. Эту возможность допускал такой крупнейший византинист и историк древнерусского искусства, как Д. В. Айналов.

Алимпий! Увы, это для нас только имя. Мы ничего не знаем о его индивидуальной живописной манере, о его творческом развитии. Но это имя очень славное и очень для нас дорогое: первое в истории великой русской живописи. Ибо это первый русский живописец, упоминаемый в наших летописях[1].

Алимпий вышел из Киево-Печерского монастыря, учился у греческих мозаичистов. Летописное сказание монастыря, на которое ссылается В. Н. Лазарев, содержит его жизнеописание, испещренное самыми фантастическими подробностями, но свидетельствующее о глубоком уважении, которым искусство живописи пользовалось в Киевской Руси.

Так вот мы читаем, что, когда «гречестии писци из Цариграда» украшали алтарь Успенского собора[2] Печерского монастыря, Алимпий «помогаа им и учася». При этом случилось «чудо»: образ богородицы «сам вообразися» и «просветися паче солнца», из уст богородицы выпорхнул белый голубь, облетел весь храм и скрылся. Пораженный Алимпий постригся в монахи, усердно продолжая заниматься своим искусством: «иконы писать хитр бе зело». За многую добродетель, выражавшуюся в «смирении, терпении, чистоте, посте, любви, богомышлении» и «низлобии сердца», игумен поставил Алимпия священником. И проводил Алимпий ночи «на пение и на молитву упражняшеся», а днем писал неустанно новые иконы и подновлял старые, обветшавшие, не ради корысти, а из чистой любви к своему искусству. Свой заработок Алимпий делил на три части: на одну покупал все, что нужно для иконописания, другую отдавал бедным, а третью — в монастырь. Так он трудился в поте лица, «не дадяще себе покоа во вся дньи». Незадолго до его кончины ему была заказана к празднику успения икона богородицы. Пришел заказчик накануне праздника и увидел, что икона еще не написана, а иконописец тяжело болен, и — удалился огорченный. Тогда-то в мо-

[1] В самое последнее время выяснены также имена русских художников, работавших в XI—XII веках над росписью Новгородской Софии. Это мастера: Георгий, Сежир, Олисей, Стефан, Микула и Радио.

[2] Этот собор был варварски разрушен фашистами.

Дмитрий Солунский. Мозаика Михайловского монастыря в Киеве. Начало XII в. Фрагмент. Гос. Третьяковская галерея.

нашескую келью Алимпия явился «некто, юноша светел» и начал писать икону; через три часа работа была закончена, чудесный иконописец забрал ее с собой и водворил на предназначенное для нее место. Там ее и нашел заказчик; он прибежал к игумену и рассказал ему о случившемся. Придя в келью к Алимпию, игумен нашел его умирающим.

Так в Древней Руси искусство почиталось священнодействием: заменить умирающего великого живописца мог только посланец небесных сил...

То, что Алимпий был монахом Печерского монастыря, имеет существенное значение. Этот монастырь возглавлял борьбу против греческого духовенства, ратовал за обрусение христианского вероучения. Связанный со «Святой горой» (Афоном), где греки, русские и южные славяне вступали в живое культурное общение, Печерский монастырь содействовал обогащению русской художественной культуры не только константинопольскими, но и сербскими и болгарскими влияниями. Вырабатывая собственный художественный язык, Русь обращалась, таким образом, к различным источникам. А Печерский монастырь был одним из тех центров, где происходила кристаллизация заимствований вместе с их подчинением единому, упорно утверждающему свою самобытность потоку.

С закатом Киевской державы навсегда померкло в Древней Руси и искусство «мерцающей живописи». Слишком дорогостоящей роскошью оказалась мозаика для удельных князей.

Но дело не только в этом.

Как указывает В. Н. Лазарев, существовала еще одна более глубокая причина вытеснения мозаики фреской. Коренилась она в новых эстетических установках русских художников. «Фреска подкупала их не только своей более гибкой техникой, но и более плотной и определенной палитрой, никак не связанной имеющимся под рукой набором мозаических кубиков. Тем самым фреска допускала более реалистические решения. Именно ей на Руси принадлежало будущее». Оно не заставило себя ждать. В фресках Кирилловского монастыря в Киеве (последняя треть XII в.) «в лицах святых, с большими глазами, окладистыми бородами и выражением внутренней силы, есть уже неповторимо русский отпечаток».

Неповторимо русский отпечаток! И важно то, что этот отпечаток постепенно проявлялся все явственнее, все убедительнее не только, например, в облике изображенных фигур, а в самом стиле художественного произведения, определяемом всем его внутренним содержанием.

Художественное ремесло

От живописи и архитектуры перейдем к искусству, скромно именуемому прикладным. Какова была роль этого искусства в Киевской Руси? И каково вообще его назначение в художественном творчестве любой эпохи?

Вот что в применении к своему времени писал по этому поводу В. В. Стасов:

«Есть еще пропасть людей, которые воображают, что нужно быть изящным только в музеях, в картинах и статуях, в громадных соборах, наконец, во всем исключительном, особенном, а что касается до остального, то можно расправляться как ни попало — дескать дело пустое и вздорное. Что может быть несчастнее и ограниченнее таких понятий! Нет, настоящее, цельное, здоровое в самом деле искусство существует лишь там, где потребность в изящных формах, в постоянной художественной внешности простерлась уже на сотни тысяч вещей, ежедневно окружающих нашу жизнь. Народилось настоящее, не призрачное, народное искусство лишь там, где лестница моя изящна, и комната, и стакан, и ложка, и чашка, и стол, и шкаф, и печка, и шандал, и так до последнего предмета: там уже, наверное, значительна будет и интересна по мысли и форме и архитектура, а вслед за нею и живопись и скульптура. Где нет потребности в том, чтобы художественны были мелкие общежитейские предметы, там и искусство растет еще на песке, не пустило еще настоящих корней».

Мы видели, как именно эта потребность пронизывала весь быт, все стороны жизни языческой Руси. И продолжала пронизывать, все совершенствуясь и обогащаясь, повседневную жизнь Киевской державы, когда наш народ приобщился к великой художественной традиции, корнями своими уходившей в классическую древность.

И эту традицию, равно как и новую религию, наш народ сочетал со своей собственной традицией и своим собственным мироощущением.

Мы уже говорили об этом: подлинно из глубин народной души росло и выкристаллизовывалось эстетическое чувство.

Горький писал, что в средние века «основоположниками искусства были гончары, кузнецы и златокузнецы, ткачихи, каменщики, плотники, резчики по дереву».

Мы знаем, какого замечательного развития достигло художественное ремесло в Киеве. И мы можем сказать, что без этого развития, без всех этих плотников, резчиков, златокузнецов и гончаров немыслим был бы весь центральный ансамбль великокняжеского Киева, с его златоверхими церквями, теремами и величественными Золотыми воротами — парадным въездом в столицу.

Нет, на песке не могла бы вырасти киевская София, чья архитектура плоть от плоти многовекового искусства отечественных древоделей.

Но важен и обратный процесс.

Народное прикладное искусство, стремление к художественности «общежитейских предметов» находило свое увенчание в монументальной живописи и зодчестве, и оно обогащалось их достижениями. Строители Софии многому научились у русских плотников — древоделей, а те в свою очередь совершенствовали свое искусство, имея перед глазами такой образец законченного мастерства, как этот храм.

Гений художника может развиваться только в художественно одаренной среде, которую он в свою очередь обогащает.

Мы уже знаем, какое восхищение вызывало у чужеземцев художественное творчество наших умельцев.

Ювелирное дело достигло исключительного расцвета в Киевской Руси. Именно оно, по авторитетному мнению Б. А. Рыбакова (у которого мы и заимствуем ряд данных), полнее всего знакомит нас с достижениями деревенских мастеров.

Да, это тончайшее, изощреннейшее искусство своими корнями глубоко уходит в крестьянский быт, причем первыми деревенскими ювелирами были женщины. Они плели из провощенных шнуров хитрые изделия, которые затем покрывали глиной, воск выжигали и на его место наливали расплавленный металл. Так изготовлялись красивые украшения, как бы сплетенные из проволоки. Но уже в X в. литье бронзы и серебра перестало быть женским делом: им занялись мужчины-кузнецы. Тогда же наряду с литьем по восковой модели появилось литье в глиняных и каменных формах.

Золотой колт. XII в. Из Десятинной церкви в Киеве. Гос. Исторический музей.

Звездчатые серебряные колты из Тверского клада. XI—XII вв. Гос. Русский музей.

Изучение многочисленных находок в русских древних курганах XI—XIII вв. позволило выделить изделия из близко расположенных курганных групп, отлитые в одной и той же форме, то есть вышедшие из рук одного мастера. И вот что особенно интересно. Нанесение на карту всех пунктов, где встречаются вещи, сделанные одним мастером-ювелиром, выявило район сбыта этого мастера. Такой район был очень невелик, самые отдаленные пункты его отстояли от мастерской не более чем на десять километров. Выходит, что на Руси следовали тому же правилу, что и в средневековой Англии: рынок и мастерская должны были находиться на таком расстоянии от обслуживаемых деревень, чтобы крестьянин мог съездить за покупками и вернуться домой до захода солнца. На Русской земле работало в те времена множество подобных мастерских. Изготовляемые в них женские украшения отнюдь не были однородны, отражая прежние племенные различия. Пример вплетавшихся в волосы височных бронзовых колец достаточно показателен. Кольца эти, которые женщины иногда носили по три в ряд на каждом виске, преображали весь головной убор, гармонируя с кокошником и вышивками на одежде. Так вот, в бывшей земле радимичей кольца были с полукруглыми щитками, от которых отходило по семь

лучей, так что все украшение напоминало звезду. У соседних вятичей лучи расширялись к концу, превращаясь в лопасти. Позднее эти лопасти стали обрамлять металлическим кружевом, а внутри кольца вставляли изображения коней или птиц. Проволочные височные кольца с ромбическими расширениями, а иногда и с подвесками бытовали у новгородцев, спиралевидные — у северян, браслетообразные — у кривичей и т. д.

Ювелирная работа не ограничивалась литьем. Отлитые изделия дополнительно украшались чеканным и гравированным узором.

В городах народное искусство усовершенствовалось и обогатилось самыми различными, в том числе сложнейшими приемами ювелирной техники, порождая новые типы замечательных по художественному качеству украшений.

И вот еще один пример того двойного процесса, о котором мы говорили выше. К тому времени, когда городская культура далеко ушла от вскормившей ее народной среды, мы видим во многих деревенских изделиях стремление воспроизвести городские образцы. Но и среди городских ремесленников происходит размежевание: выше простых посадских стоят вотчинные, работающие для двора и для монастырей. Это особенно искусные мастера, создающие предметы роскошнейшего княжеского и церковного обихода. Ими дорожат, их охраняют: «Русская правда» назначает за убийство такого мастера довольно высокий штраф — в двенадцать гривен! Что же делают их собратья более низкого ранга, посадские мастера, из среды которых вышли сами вотчинные? Они стараются подняться до их уровня, учатся на их достижениях и изобретают технические приемы (например, замену чеканки штамповкой), позволяющие выпускать на рынок целые серии изделий, похожих на дорогие вещи, вышедшие из рук великокняжеского или митрополичьего ювелира. Массовое производство само по себе не создает, конечно, шедевров. Но благодаря такому воздействию общий стиль прикладного искусства носит уже отпечаток самых замечательных художественных достижений эпохи, поднят этими достижениями на новую высоту. И это развивает эстетическое чувство народа, умножает число народных умельцев, поощряет наиболее талантливых, способных создать подлинно уникальные ценности.

Глинка говорил: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Да, конечно, без русской народной песни не было бы глинковских опер, но без глинковской аранжировки не было бы тогда и великой русской музыки.

В древности — Фидий, в эпоху Возрождения — многие знаменитые живописцы и ваятели, в наш век — Врубель, Пикассо не гнушались проявить свое дарование в декоративно-прикладном искусстве. Впрочем, и в эти времена, и в другие история искусства изобилует такими примерами. То же было и в Киевской Руси.

Мы знаем из жизнеописания Алимпия, что он был не только иконописцем, но и ювелиром, при этом очень ревнивым в своем деле. Так, он воспрещал подмастерьям брать самостоятельные заказы во время его болезни и наказывал ослушивающихся.

Изобразительное искусство и декоративное — это две ветви того же древа красоты, и ветви эти органически переплетаются. Элемент декоративности закономерно присущ творениям живописи, ваяния и зодчества. А в предмете прикладного искусства подчас проявляется в полную силу изобразительное начало. Вспомним скифские декоративные бляхи со звериными фигурами...

Искусство ювелиров древнего Киева нашло, быть может, свое самое совершенное выражение в перегородчатой эмали, сложная техника которой была полностью ими усвоена. Эмалью расцвечивались предметы из золота и серебра: короны, бармы, диадемы, колты (серьги), подвески, нагрудные медальоны, пряжки, кресты-складни и оклады книг. В наших музейных собраниях мы можем любоваться замечательными эмалевыми изделиями того времени, в которых народный идеал красоты, жизнелюбивая русская народная фантазия обретают новое звучание благодаря законченной стройности художественного замысла. И часто с таким мастерством выполнены украшающие эти предметы эмалевые фигуры (будь то христианские святые или фантастические птицы, например

Браслет XII—XIII вв. из клада в Твери.

райские Сирины с девичьим ликом), что, право, иной колт или диадема представляется нам совершеннейшим достижением самого высокого искусства.

Это относится и к книгам. Книгами гордились в Киевской Руси, причем цена некоторых из них была столь высокой, что,

как говорили тогда, ее «один бог знает»: недаром при пожаре книги спасали в первую очередь. Как и в Византии, книга почиталась кладезем «божественного откровения» и мудрости. Украшали книгу, ничего не жалея, так, чтобы сама по себе она являлась драгоценностью. Вся орнаментика книги выполнялась художником-златописцем, а изготовление переплетов-окладов, окованных серебром и кружевной филигранью, сверкающих драгоценными камнями и золотыми пластинами с изображениями из финифти (так называлась эмаль), поручалось златокузнецу и эмальеру.

И вот в сохранившихся образцах русской книги киевского периода мы ясно распознаем взаимодействие нескольких видов искусства.

Такой знаменитый и древнейший ее образец — хранящееся в Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде «Остромирово евангелие», написанное в 1056—1057 гг. дьяконом Григорием по заказу посадника Остромира, приближенного великого князя Изяслава.

В миниатюрах его, изображающих евангелистов, можно усмотреть отголосок софийских мозаик, равно как и балканской, в частности болгарской монументальной живописи и миниатюры. Но вот что примечательно: в этих доподлинных созданиях изобразительного искусства каждый цвет и сами фигуры обведены золотом, так что вся миниатюра напоминает перегородчатую эмаль. Да и сами краски радуют своей крепкой эмалевой плотностью и звучной эмалевой чистотой. Фигуры заключены в золотую раму с затейливо сложным орнаментом, характерным для изделий киевских ювелиров. Интереснейшие заглавные буквы с растительными мотивами, неожиданно переходящими в человеческие или звериные изображения (вероятно, отголоски славянских языческих представлений), своими золотыми контурами и красочными сочетаниями также напоминают эмаль.

Так искусство эмальеров вдохновляло мастеров книжного орнамента и миниатюристов.

А вот другая замечательная книга: Юрьевское евангелие, хранящееся в Историческом музее в Москве. Одна из заставок изображает однокупольный храм. «Нужно, — пишет М. В. Алпатов, — сравнить это изображение с отделенным от него всего лишь одним столетием рельефом черниговского рога, чтобы убедиться, что значило для русского искусства истекшее столетие. Правда, теперь исчезло ощущение сказочности в жизни природы, ее изменчивости и движения. Зато завоевано было понимание красоты как порядка, симметрии и ритма... В миниатюре Юрьевского евангелия не менее ясно, чем в монументальном искусстве, отразился тот перелом в художественных воззрениях славян, который произошел в начале XI века».

Порядок, симметрия и ритм — как основы красоты... Подчинение природы порядку, созданному человеком. Вот те ве-

Евангелист Лука. Миниатюра из «Остромирова евангелия». 1056—1057 гг. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

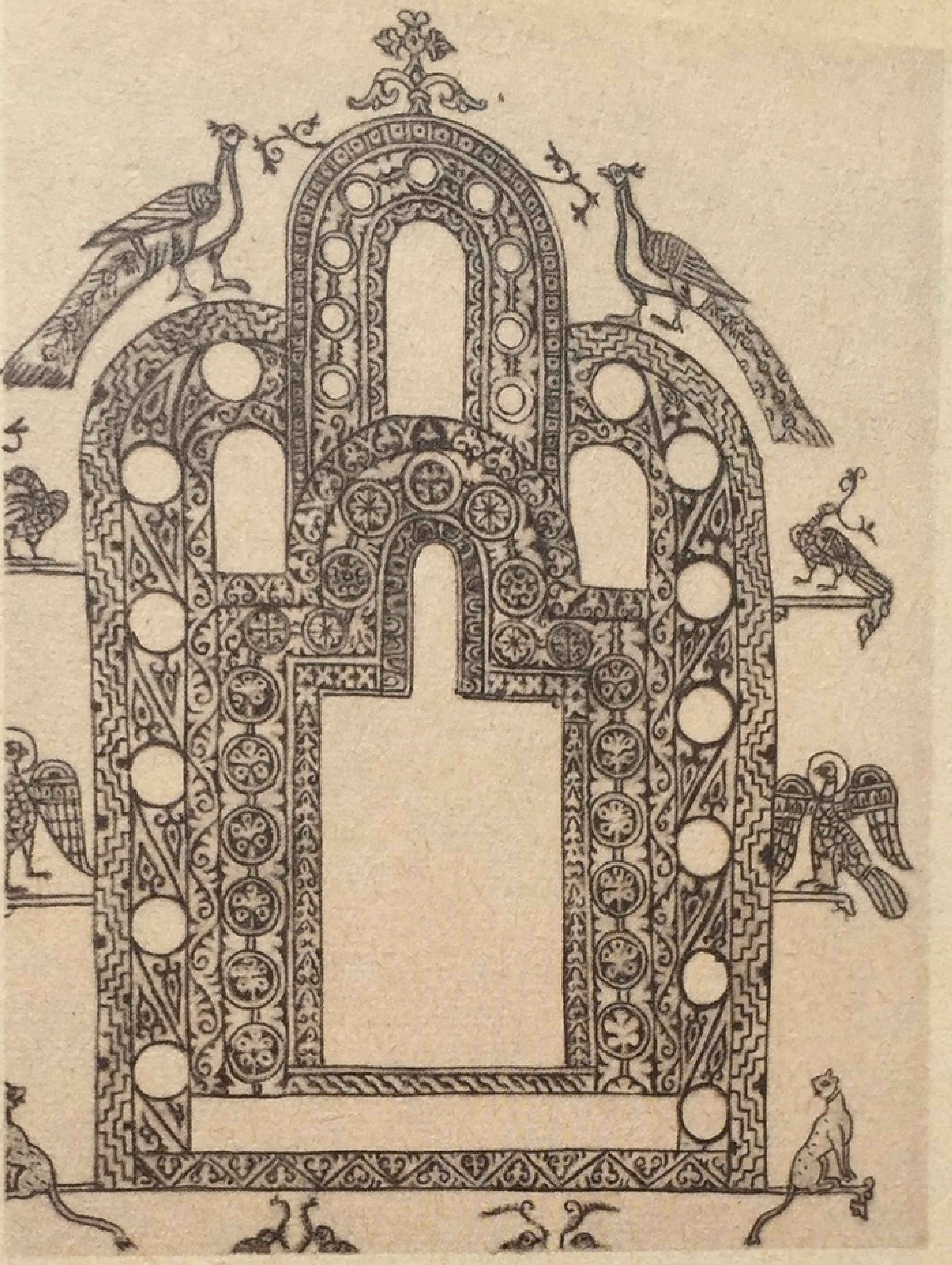
ликие принципы, те великие начала, установленные и осуществленные в искусстве Эллады и воспринятые Византией, которые в свою очередь были восприняты искусством Киевской Руси. Славянское жизнерадостное мироощущение распознало в них ту благодатную гармонию и стройность, которых ему не хватало для полного своего выявления.

Эти принципы, эти начала легли в основу каменного строительства Киевской Руси и ее монументальной живописи, наложили свой отпечаток на все искусство наших предков. Будь то ювелирное дело, эмаль перегородчатая и выемчатая, литье, ковка, чернение, гравировка по металлу, зернь, филигрань или скань, будь то гончарное дело, резьба по дереву, навыки которой сказались в резьбе по камню (в первых рельефах из шифера, выполненных в Киеве), резьба по кости (которую в XII в. считали в Западной Европе «искусством русов»), изразцы, оружие, стеклоделие, шитье, достигшее такого высокого художественного уровня, что заслужило названия «живописи иглою».

И какое при этом техническое мастерство! Изумляющее нас и подчас уже нам недоступное.

Я приведу в подтверждение некоторые... цифровые данные. В Русском музее в Ленинграде хранятся звездчатые серебря-

Заставка из Юрьевского евангелия. Гос. Исторический музей.



ные колты из Тверского клада XI—XII вв. К кольцу с полукруглым щитком припаяны шесть серебряных конусов с шариками.

На каждый конус напаяно 5000 крохотных колечек диаметром 0,06 *см* — из проволоки в 0,02 *см* толщиной! Только специальная микрофотосъемка позволила установить эти размеры.

Но это не все. Колечки служат лишь постаментом для зерни, так что на каждое насажено еще зернышко серебра диаметром 0,04 *см*!

Какая безумно сложная, неслыханно кропотливая работа! Но отнюдь не бесплодная, ибо цель ее — красота. И цель эта была достигнута: каждое зерно этих чудо-серег светилось и играло при малейшем повороте головы носившей их русской женщины, чья красота подчеркивалась еще расшитым нарядом и вот таким сверкающим украшением.

Колты Тверского клада — это ценнейшие образцы микротехники — искусства малых форм, процветавшего в древней Элладе (шедевр которого — знаменитые «Феодосийские серьги» в Эрмитаже). Еще один пример наследия античности в Киевской Руси. Увы, это искусство затем было безвозвратно утрачено.

Немеркнущая красота

Искусство Киевской державы — это не только искусство Киева.

Великолепен более строгий, более компактный, чем киевская София, но, по-видимому, не уступавший некогда ей по роскоши внутреннего убранства собор Спаса в Чернигове, построенный при князе Мстиславе, брате и сопернике Ярослава.

Прекрасен воздвигнутый по повелению сына Ярослава — князя Владимира, пожелавшего повторить у себя в Новгороде блеск и величие отцовского строительства, новгородский Софийский собор, увенчанный пятью шлемовидными главами.

И в Полоцке, и в Смоленске, и в других городах Киевской Руси возникали свои архитектурные и живописные школы, оказывавшие влияние и на искусство самого Киева, который терял свое руководящее значение. Киевское государство, одно из самых могущественных и самых блестящих по своей культуре во всей средневековой Европе, погибло из-за внутренних феодальных усобиц, ослабленное постоянной борьбой со степью.

А князья сами себе
Крамолу ковали,
А поганые сами,
С победами рыская
По русской земле,
Дань взимали...

Софийский собор в Новгороде.
1045—1050 гг.

Храм Пятницы на Торгу в Чернигове. Конец XII — начало XIII в.

Так с лапидарной точностью в «Слове о полку Игореве», гениальнейшем создании русского эпического творчества тех времен, показана трагедия Руси в XII в. Там же сказано, что от княжеских усобиц и половецких набегов «по Русской земле редко пахари покрикивали, но часто вороны граяли, трупы между собой деля».

Князья «ковали» крамолу, укрепляли, подавляя сопротивление народа, свою личную феодальную власть и «выковали» раздробление Руси перед лицом уже недалекой, страшной монголо-татарской угрозы.

Пошатнулось и международное положение Киева, ибо уже в конце XI в. великий водный путь «из варяг в греки» утратил былое значение.

Торговые пути в Западную Европу из Византии и Малой Азии значительно укоротились и пошли мимо Днепра — то было следствие крестовых походов и превращения Венеции в мировую торговую державу.

Как пишет Б. Д. Греков, «киевская торговля, транзитная по преимуществу, стала отодвигаться на второй план».

Киевская держава умирала. С весов истории, уступая место другим, в пробитой броне сходил в могилу киевский богатырь.

У Ивана Бунина есть замечательное стихотворение «Без имени»:

Курган разрыт. В тяжелом саркофаге
Он спит, как страж. Железный меч в руке.
Поют над ним узорной вязью саги,
Беззвучные, на звучном языке.
Но лик сокрыт — опущено забрало.
Но плащ истлел на ржавленой броне,
Был воин, вождь. Но имя Смерть украла
И унеслась на черном скакуне.

Но не только тлен открывается нам в раскопанном прошлом. В живой красоте искусства древняя культура побеждает и тлен.

Как страж стояла Киевская Русь, сдерживая напор степных кочевников. Сколько чужих стран, чужих культур охранила она в этой борьбе, подточившей ее устои!

И имя ее не погибло. Ибо не было дано никому унести это имя «на черном скакуне» забвения и смерти.

Имя это выражало величие Киева, как тот светильник, зажженный трудолюбивым киевским летописцем, собравшим воедино всю нашу древнюю быль во вдохновенной «Повести временных лет».

Эта быль утверждала национальное самосознание нашего народа, и оно не померкло под самым жестоким монголо-татарским игом.

А для последующих поколений само это имя олицетворяло и славу Киева как память единства Русской земли, и великолепие его храмов и теремов, всю красоту, которой русские люди той поры окружили себя на диво соседям.

Красота эта сияет и по сей день немеркнущим светом в созданиях искусства, будь то величественный храм, книжная заставка, бронзовый наконечник ножен или то, что уже в прямом смысле само сияет с ней в унисон — как мозаика в куполе и на стенах Киевской Софии, как эмалевый образ на нержавеющем благородном металле, как тверской колт, словно мириадами звезд, волшебно играющий зернью.

...Мы показали, на каком фундаменте выросла культура Киевской Руси. Конечно, киевское искусство было еще всего лишь византийско-русским. Но оно в свою очередь послужило фундаментом для великого древнерусского, уже истинно национального искусства, неповторимого, абсолютно нового в своей сущности, явилось его, так сказать, прологом.

ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКАЯ *твердыня*

Русское единство

Раздробленная Русь... Ослабленная, ограбленная, истекающая кровью в братоубийственных распрях и, казалось, бессильная постоять за себя.

И однако, когда папская курия, решив, что разобщенный народ можно подчинить ее влиянию, обратилась с этой целью (как к ближнему соседу Руси) к краковскому епископу Матвею, тот опроверг такие надежды:

«Русский народ своей многочисленностью, подобной звездам, не желает сообразоваться ни с латинской, ни с греческой церковью».

То было благодатное наследие киевского величия. Значит, несмотря на беду, этот народ сохранял единую волю, верил в свои силы. Вот эту веру и воспевает автор «Слова о полку Игореве».

Во всех княжествах, во всех городах работают русские художники. Их творчество уже далеко не всегда анонимно. Из русских зодчих XI в. мы знаем только вышгородских древоделей Милонега и Ждана-Николу. История следующего столетия сохранила нам намного больше имен в разных областях искусства. Славный зодчий смоленского князя Рюрика, имевшего «любовь несытну о зданиях». Петр Милонег, строивший и в Киеве, и в Чернигове. Зодчий Петр, строитель знаменитого Георгиевского собора в Новгороде. Новгородский зодчий Коров Яковлевич. Зодчий Иоанн, построивший в Полоцке шестистолпный собор с башнеобразным верхом. Волынский зодчий Олекса. Новгородские чеканщики-ювелиры Братило и Коста — создатели знаменитых серебряных сосудов Софийской ризницы. Литейщик Константин — автор роскошно декорированных арок (ныне в Историческом музее в Москве) для княжеского замка Вщиж, близ Брянска, с трогательной надписью на обратной стороне (сделанной им еще на восковой модели перед отливкой, может быть, как раз для того, чтобы отливка удалась): «Господи, помози рабу своему Константину». Полоцкий ювелир Лазарь Богша, создавший по княжескому заказу большой напрестольный крест, украшенный перегородчатой эмалью (крест этот был похищен фашистами из Минского музея). Литейщик Авраамий, чей рельефный автопортрет (первый в истории русского искусства) сохранился до наших дней на вратах новгородского собора. Работавшие уже в XIII в. мастер Бакун (Аввакум), автор Георгиевского собора в Юрьеве-Польском и его скульптурного убранства, и некий «хитрец» Авдий, мастер каменной резьбы, создавший рельефы для церкви в Холме, раскрашенные и позолоченные.

А сколько имен не дошло до нас! Ведь все строительство на нашей земле в XII в. обязано своим развитием русским мастерам.

Все это были выходцы из народа, вносившие в искусство живительную струю народного творчества. Иные из них рабо-

Автопортрет мастера Авраамия. Деталь «Корсунских врат». София Новгородская. XIII в.

тали в разных княжествах, подчас враждовавших между собою, но то был труд на единой ниве русского искусства.

«При всем различии местных художественных школ XII века, — пишет известный советский искусствовед Н. Н. Воронин, — все они сохранили в своем многообразии **русское единство,** все они обладали вместе со своими особенностями и ярко выраженными общими **чертами.** Их основой в прошлом являлась общность киевской художественной традиции, в настоящем их питало сходство общих условий господствующего на Руси феодального строя, наконец, — и самое главное — эти общие черты художественных школ отражали нарождавшееся и крепнувшее сознание единства русского народа... В народном богатырском эпосе воспевалась защита родной земли, воинская доблесть и верность родине. Наконец, складывалось и единство русской культуры, которое выковывалось в древнерусских городах, в деятельности ремесленников, обогащавших свой опыт знакомством с работой их собратьев в смежных княжествах, в развитии торговых связей, которые, утеряв международную широту прошлого, обращались во внутренние области Руси».

Как же определить общие черты русского искусства первой половины XII в., общий его стиль?

Этот стиль сказывается прежде всего в зодчестве.

Вспомним киевскую Софию, всей своей ликующей красотой величаво раскинувшуюся и в длину и в ширь в живописном нарастании объемов. Как и в самой Киевской державе, которой она служила роскошнейшим украшением, в ней не было ничего замкнутого, обособленного.

Настали другие времена.

Одноглавые, четырехстолпные или шестистолпные храмы, кубом вросшие в землю, возникают один за другим в стольных княжеских городах. Их объемы не столь велики, как в предыдущем веке, причем каждый храм образует плотный массив без лестничной башни, без галерей. Исчезла декоративная «полосатая» кладка. Внушительны, непроницаемы гладь и толщина стен. Шлемообразный купол виден издали. Храм — как вобравшая в себя все свои силы твердыня, как богатырь, что ни на шаг не отступит на тяжелом своем коне.

Гордится каждое княжество своим собором, как кичится оно своей мощью перед соседом, чтобы тот не посягнул на его добро.

Раздробленная Русь!.. Богатырь идет на богатыря. Но та неподвижная сила, что дышит в храмовой твердыне, превозмогает раздоры князей и бояр.

От храма к храму, от крепости к крепости — таков всюду путь через леса и просторы Русской земли. И каждая храмовая твердыня, перекликаясь с соседней, пусть подчас и далекой, вещает, вопреки крови, пролитой в братоубийственных войнах, о единстве этой земли.

Тенденция к массивности, замкнутости церковного здания проявилась вне Киева уже в XI в. В XII в. она ясно обозначилась в самом Киеве, в соборе Печерского монастыря, и затем утвердилась еще полнее в строго величавом соборе Елецкого монастыря в Чернигове.

Княжества Владимиро-Суздальское, Полоцко-Минское, Турово-Пинское, Смоленское, Галицко-Волынское, Киевское, Переяслав-Муромское, Черниговское, Тмутараканское, Рязанское, феодальные республики (хоть и с ограниченной княжеской властью) Новгородская и Псковская... Вот во что превратилась Киевская держава. Обособленные в своих эгоистических вожделениях, но туго спаянные русским национальным сознанием миры. В искусстве каждый из них оставил о себе память строительством, всяческим украшением своего быта, проявил какие-то ему присущие черты. Но хоть велико было уже в XII в. значение Новгорода или Галицко-Волынской земли (где во Владимире-Волынском, Галиче и Холме шло бурное строительство), первенство среди обособившихся земель, несомненно, досталось княжеству Владимиро-Суздальскому: там сложилась великорусская народность.

Первенство политическое и культурное.

...Русь Днепровская сменяется Русью Верхне-Волжской. Таково следствие разложения Киевской державы. В совсем иных

природных условиях, чем на юге страны, жили там предки наши, приступившие уже в VIII—X вв. к освоению Залесья. Эти условия сказались на характере русского человека.

В свое время В. О. Ключевский попытался показать это наглядно.

Великороссия, писал он, «со своими лесами, топями и болотами на каждом шагу представляла поселенцу тысячу мелких опасностей, непредвидимых затруднений и неприятностей, среди которых надобно было найтись, с которыми приходилось поминутно бороться. Это приучало великоросса зорко следить за природой, **смотреть в оба**, по его выражению, ходить оглядываясь и ощупывая почву, не соваться в воду, не поискав броду, развивало в нем изворотливость... привычку к терпеливой борьбе с невзгодами и лишениями. В Европе нет народа менее избалованного и притязательного, приученного меньше ждать от природы и судьбы и более выносливого... Великоросс работал не на открытом поле, на глазах у всех, подобно обитателю южной Руси: он боролся с природой в одиночку, в глуши леса с топором в руке... Ведь **лбом стены не прошибешь**, и **только вороны прямо летают**, говорят великорусские пословицы. Природа и судьба вели великороссов так, что приучали его выходить на прямую дорогу окольными путями. Великоросс мыслит и действует как ходит. Кажется, что можно придумать кривей и извилистей великорусского проселка? Точно змея проползла. А попробуйте пройти прямее: только проплутаете и выйдете на ту же извилистую тропу...» «Главная масса русского народа, — указывает Ключевский в другом месте, — отступив пред непосильными внешними опасностями с днепровского юго-запада к Оке и верхней Волге, там собрала свои разбитые силы, окрепла в лесах центральной России, спасла свою народность...».

Окрепла и спаслась как нация благодаря замечательной сметливости, выносливости, целеустремленному усилию и мужеству.

Белокаменное великолепие

В Залесье была воссоздана основа русской государственности. И там же, во славу этой государственности, был создан один из самых прекрасных во всей средневековой Европе художественных ансамблей, в котором все три радующие глаз великие искусства — зодчество, живопись и ваяние — представлены прославленными шедеврами.

...В краю лесов естественно расцвели деревянное зодчество и деревянная скульптура. От них ничего не осталось, но искусство древоделей вызывало восхищение современников.

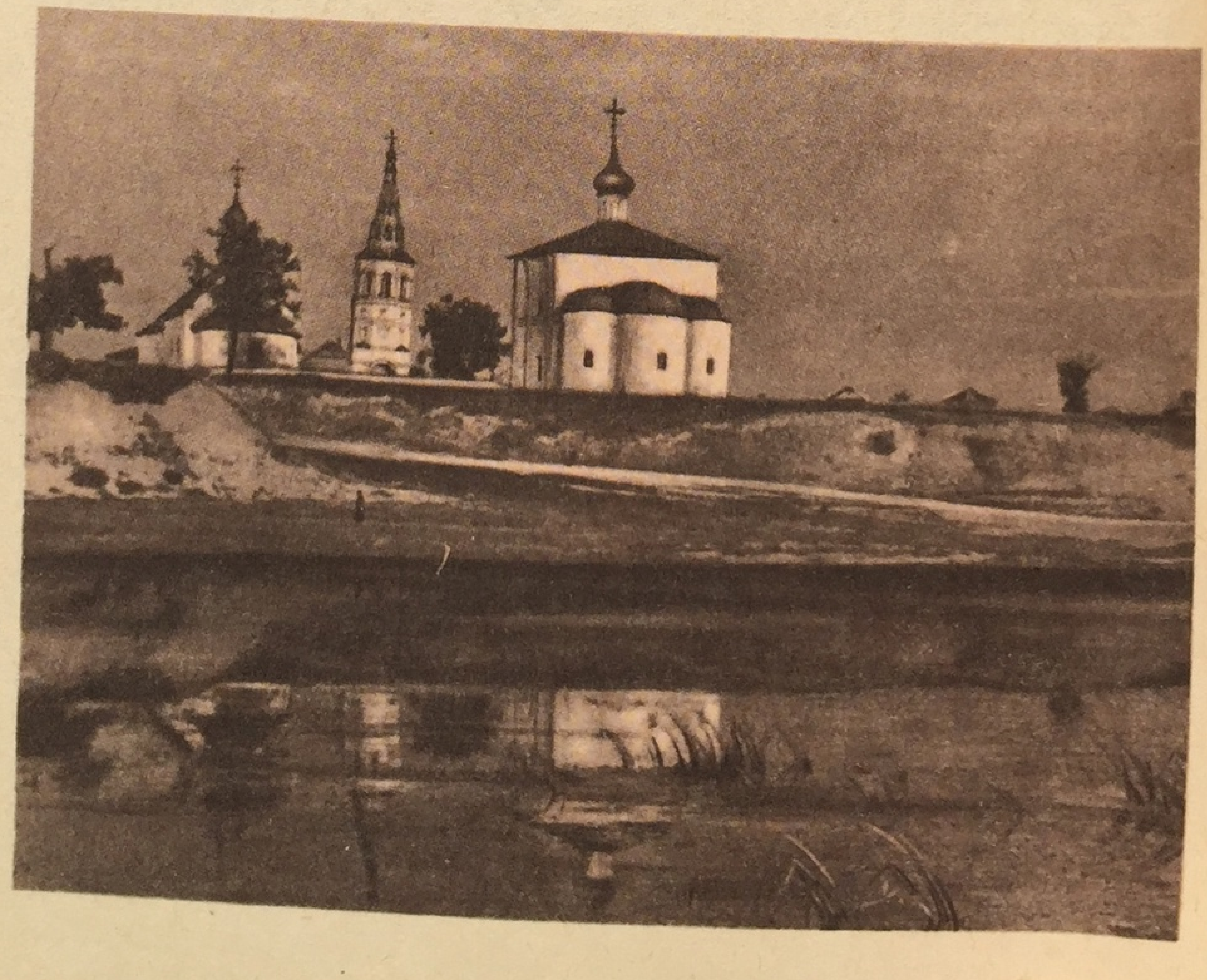
Когда в 1160 г. пожар уничтожил ростовскую деревянную церковь, построенную в конце X в., летописец отмечал сокрушенно, что другой такой дивной церкви «не было ни будет».

И это искусство оказалось в конце концов сильнее пожаров, ибо оно ожило в белокаменном строительстве и в белокаменной резьбе Владимиро-Суздальской Руси. Не характерно ли, что еще в 70-х годах XII в., когда за владимирцами прочно укрепилась слава каменщиков, их по-старому называли в то же время и древоделями...

Мало что сохранилось от каменных построек Мономаха на северо-востоке. Самые ранние из дошедших до нас тамошних храмов были воздвигнуты при сыне его Юрии Долгоруком (основателе Москвы), который первым из суздальских князей стал добиваться преобладающего положения на Руси. Это — церковь св. Бориса и Глеба в селе Кидекше, в четырех километрах от Суздаля, и собор Спасо-Преображения в Переславле-Залесском.

Одноглавые четырехстолпные крестово-купольные храмы с тремя массивными абсидами и фасадами, широко расчлененными плоскими лопатками. Храмы-богатыри, столь типичные для русского зодчества середины XII в., но в самой своей грузности, приземистости выделяющиеся четкостью архитектурного замысла, могучей в своей простоте красотой. Стены лишены украшений, щелевидные окна — словно бойницы. Эти храмы выстроены в суровое время, когда тяжелая борьба за

Церковь св. Бориса и Глеба в селе Кидекше. 1152 г.



главенство еще не была завершена суздальскими владыками. Строг и прост храмовый интерьер. При Юрии церковь в Кидекше даже не была расписана и богослужение происходило в ней среди голых стен. Кидекшская церковь заслуживает нашего особого внимания. Это первая церковь, сложенная из белого камня (местного известняка), блоки которого идеально подогнаны друг к другу. От нее-то и пошло ослепительное белокаменное зодчество, что создало нынешнюю мировую славу Владимиру на Клязьме.

В город этот, так названный в честь его основателя, Владимира Мономаха, перенес свою резиденцию сын Юрия Долгорукого от брака его с половецкой княжной — знаменитый Андрей Боголюбский.

То был крупный государственный деятель, отважный полководец и изворотливый дипломат. Летописец называет его «самовластцем». И действительно, он пожелал властвовать безраздельно и над прочими русскими князьями, и в собственной вотчине. Опираясь на посадских людей, Андрей круто расправлялся со старой знатью, ростовскими и суздальскими боярами, противившимися его единодержавию. Твердо шел к намеченной цели. Суздальские войска, к которым присоединились князья, привлеченные Андреем на свою сторону, взяли присту-

Собор Спасо-Преображения в Переславле-Залесском. 1152 г.

«Золотые ворота» во Владимире. 1164 г.

пом Киев и разграбили «матерь городов русских». По рассказу летописца, победители не пощадили ничего, ни храмов, ни жен, ни детей: «...был и тогда в Киеве на всех людях стон и туга, скорбь неутешная и слезы непрестанные». Но, взяв Киев своими полками, Андрей не поехал туда сесть на отцовский и дедовский престол. Пожелал править из Владимира. Историческая заслуга его заключается в том, что он мечом и хитроумной политикой приостановил распад Руси, понял значение Владимиро-Суздальской земли как нового центра ее объединения. И личностью, и своими делами он выражал свое время, тревожное и жестокое. Сумел воплотить и объединительные стремления народа. Кончил трагически, убитый в своем дворце в Боголюбове восставшими против него боярами. Но дело его не погибло.

А город Владимир, как и все княжество, стал при нем крупнейшим очагом русской культуры. По словам летописца, Андрей «сильно устроил» Владимир, привлек в него «купцов хитрых, ремесленников и рукодельников всяких».

То была твердыня, к которой с почтением относились другие европейские государи. И твердыня эта так чудесно украсилась, что и сейчас мы видим в ее памятниках одно из самых высоких достижений художественного гения нашего народа.

В Лаврентьевской летописи читаем, что «приведе ему (Андрею Боголюбскому) бог из всех земель мастеры». Скорее всего, заезжие мастера прибыли из Галицкой Руси, игравшей важную роль в культурных связях Владимиро-Суздальской земли с Западом. Влияние царившего тогда в Западной Европе романского стиля, несомненно, сказалось на владимирском искусстве. Но этим не ограничиваются возможные сопоставления. В частности, истоки владимиро-суздальской храмовой пластики пытались отыскать не только в Киеве и Галиче, но и в Ассирии, Индии, Александрии, Малой Азии, Кавказе, Иране, равно как в Саксонии, Швабии, Северной Италии и Франции. Переплетение культур обнаруживается во всем мировом искусстве. Но точно так же, как константинопольская София — шедевр византийского искусства (каковы бы ни были его истоки), а романские соборы — шедевры западноевропейского средневекового зодчества, такие памятники, как владимирский Успенский собор, церковь Покрова на Нерли и владимирский Дмитриевский собор, — величайшие шедевры русского искусства. Не найти им подобных в иных странах, ибо могли они возникнуть только на русской земле, олицетворяя тот идеал красоты, который сложился и достиг столь замечательного расцвета в тогдашнем главном центре этой земли. Ведь именно в этих памятниках раскрывается душа нашего народа в определенный период его исторического развития, равно как сознание его национальной самобытности, любовь к своей земле, красоту которой они были призваны увенчать не только для своего времени, но и для всех последующих поколений русских людей, славя в ней красоту вселенной.

Успенский собор во Владимире. 1158—1161 гг. Расширен в 1185—1189 гг.

Перед памятниками Владимира и Суздаля русский человек той поры должен был испытывать волнение, просветлявшее его душу. Какая ясность и стройность и какая гармония с окружающим пейзажем!

Искусство как увенчание природы... Так ведь мыслил и древний грек, возносясь духом перед Парфеноном.

Мы вспомнили об Элладе не случайно. Не «мраком средневековья», а лучезарной, жизнерадостной красотой, преодолевшей архитектурную суровость предыдущих десятилетий, дышит искусство Владимиро-Суздальской Руси в пору расцвета.

Шедевры искусства создаются навечно. Владимир и Суздаль по праву занимают почетное место среди городов Европы, наиболее богатых художественными сокровищами мирового значения.

Как твердыня, высятся Золотые ворота Владимира (1164 г.), одновременно служившие городу и узлом обороны, и торжественным въездом. Их мощный белокаменный куб, прорезанный огромной аркой и высоко увенчанный златоглавой церковью, — замечательное сооружение крепостной архитектуры. А на противоположном конце города высились некогда столь же, вероятно, мощные и парадные Серебряные ворота.

Церковь Покрова на Нерли. 1165 г.

Успенский собор (1158—1161 гг.) был воздвигнут в центре Владимира на высокой береговой круче, так, чтобы, видимый отовсюду, он гордо царил над городом и округой.

Величественный, все вокруг превосходящий и себе подчиняющий, как и держава князя Андрея!

В этом соборе, на постройку и украшение которого князь Андрей выделил десятую долю своих доходов, находилась величайшая русская святыня — икона Владимирской богоматери, шедевр византийского искусства. Внутреннее убранство храма ослепительно сверкало золотом, серебром и драгоценными каменьями, что вызывало сравнение с легендарным библейским храмом царя Соломона. Суровая простота долгоруковских храмов отошла в прошлое. А через два с половиной века после постройки Успенского собора великий Рублев украсил его фресками, которые являют собой сияющую вершину древнерусской монументальной живописи.

При Всеволоде, брате Андрея, прозванном Большое Гнездо, Владимиро-Суздальская Русь достигла наивысшего могущества. Автор «Слова о полку Игореве» так обращался к нему:

А ведь можешь ты Волгу
Веслами всю раскропить,
Дон шеломами
Вычерпать!

Дмитриевский собор во Владимире. 1194—1197 гг.

Зодчие князя Всеволода возвели вокруг одноглавого шестистолпного храма новые стены, увенчали их четырьмя главами и расчленили фасады на пять частей — прясел. Еще более величественным, со своим пирамидально нарастающим пятиглавием, в своей широко, но слитно и четко разросшейся белокаменности, стал этот храм, обретя подлинно классическую для русского зодчества могучую стать.

...Мы говорили о переплетении культур, искусств.

Во всей русской поэзии, давшей миру столько непревзойденных шедевров, нет, быть может, памятника более лирического, чем церковь Покрова на Нерли, ибо этот архитектурный памятник воспринимается как поэма, запечатленная в камне. Поэма русской природы, тихой грусти и созерцания.

И кажется нам правдивым предание, что князь Андрей построил этот храм «на лугу», недалеко от своих боголюбовских палат после кончины любимого сына Изяслава — в память о нем и в умиротворение своей печали...

Водная гладь, заливные луга и, словно башня, словно свеча, сверкающий ослепительной белизной этот легкий одноглавый храм, так чудесно вырастающий над их простором во всем своем бесконечном изяществе, во всей своей чарующей ясности, лаконической красоте.

Да, это такое же совершенство, как классическая дорическая колонна, как самые высокие достижения архитектуры древней Эллады.

Обычного типа небольшой четырехстолпный храм, какие строились при Юрии Долгоруком. Но какое коренное различие! Вместо грузного, вкопанного в землю куба — устремленность ввысь в общем облике и чуть ли не в каждой детали. Удивительное преодоление тяжести камня, материи в сказочной летучести удлиненных форм, подчас создающее впечатление невесомости.

Арочный фриз и углубленные многоарочные порталы — очевидно, романского происхождения, но какими массивными, даже тяжеловесными кажутся в сравнении с церковью Покрова на Нерли современные ей западноевропейские храмы!

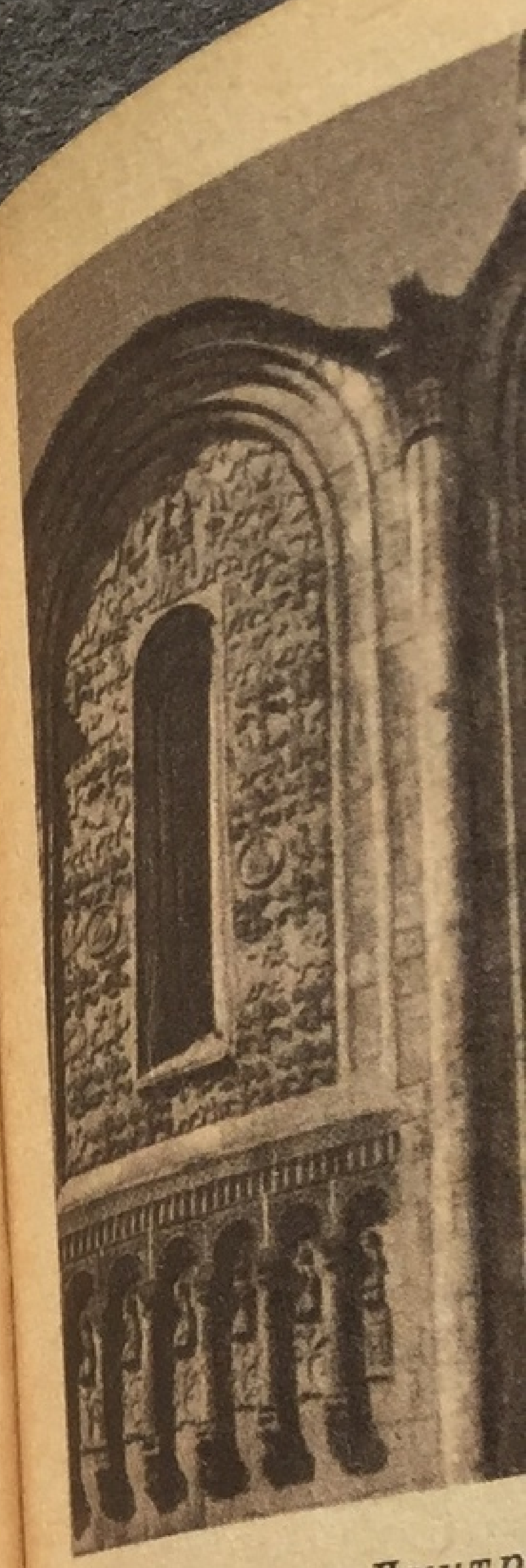
В конце XVIII столетия из-за малой доходности для духовенства этой заброшенной тогда церкви игумен Боголюбова монастыря получил разрешение владимирского епископа разобрать ее, чтобы использовать материал для постройки монастырской колокольни. Церковь уцелела лишь потому, что заказчики и подрядчики не сошлись в цене.

При Всеволоде, чья слава и власть так поражали современников и перед которым, по слову летописца, трепетали все страны, «Суздальская область еще в начале XII в., захолустный северо-восточный угол Русской земли, в начале XIII в. является княжеством, решительно господствующим над остальной Русью» (В. О. Ключевский).

Построенный при нем Дмитриевский собор во Владимире (1194—1197 гг.) должен был олицетворять и эту славу, и эту власть. Летописец с гордостью отмечает, что к этому времени для строительства уже не «искали мастеров от немец».

Как и церковь Покрова на Нерли, Дмитриевский собор — одноглавый четырехстолпный крестово-купольный храм. «Но как Покровская церковь отличалась от храмов Юрия, так и Дмитриевский собор был столь же глубоко отличен от церкви Покрова. Зодчими собора как бы руководило желание возвратить его массам тот спокойный, несколько тяжеловесный ритм и мощь, которые были столь типичны для храмов Юрия Долгорукого... Однако при всем этом храм отнюдь не приземист и не грузен. В отличие от храмов Юрия, Дмитриевский собор подчеркнуто величественен и по-своему строен; но это не утонченная женственная грация церкви Покрова на Нерли, а могучая, прекрасная слаженность и мужественная пропорциональность... Ни одна частность не нарушает величавого, медленного ритма княжеского собора» (Н. Н. Воронин).

Таково предельно точное определение архитектурного замысла Дмитриевского собора. И все, что тут сказано, объясняет то грандиозное впечатление, которое производит на нас этот храм. В той же степени, что и церковь на Нерли, Дмитриевский собор один из тех шедевров искусства, которые утверждают в нашем сознании веру в великие судьбы челове-



Дмитр

Царь Давид среди з

Дмитриевский собор во Владимире. Деталь южного фасада.

Царь Давид среди зверей. Рельефы на южном фасаде церкви Покрова на Нерли.

ческого рода, ибо высшее благородство форм свидетельствует в искусстве о неиссякаемом величии человеческого духа.

Но не только благородство форм, не только идеальные пропорции храмового здания создают подлинную уникальность Дмитриевского собора. Мы глядим, глядим на его высокие стены и не можем наглядеться. Как чудесная сказка широко развертывается перед нами белокаменная резьба. Все, что на Руси было создано замечательного в скани, гравировке, эмали, басме, рукописном орнаменте и особенно в деревянной резьбе, нашло свое отражение в изобразительных и декоративных мотивах этого шедевра владимирских каменосечцев.

«Храмы (Владимиро-Суздальской области) украшались с расчетом на то, что толпы толкущегося возле них в праздник народа найдут и время и охоту разобрать поучительные темы наружных украшений и воспользуются ими как наглядным наставлением и церковным обучением» (Н. П. Кондаков).

Все так, но вот мы, потомки тех русских людей, что толпились во времена князя Всеволода перед белокаменной роскошью воздвигнутого им собора, любуемся его резной поэмой с тем же, вероятно, что и они детски-радостным восхищением, вовсе не думая о ее назидательном смысле.

Во всем древнерусском искусстве монументальная пластика получила полное развитие только во Владимиро-Суздальском княжестве, при этом развитие исключительное по своим художественным достижениям. В основе этой пластики — древние традиции деревянной резьбы, восходящие к языческим временам. Народное начало, питавшее древнерусское искусство, тут проявилось особенно ярко в рельефе, сливающемся с архитектурой, дополняя ее и украшая. Любовь к природе, прославление ее красоты — вот что составляет истинное содержание этой замечательной декоративной скульптуры. Духовенство не могло этому воспротивиться: заказывая мастерам из народа назидательную композицию, оно неизбежно давало им возможность проявить в ней народную фантазию, жизнелюбивое народное мироощущение, без которых зачахло бы их вдохновение.

Каменная резьба украшает и церковь Покрова. Там, наверху каждого из трех фасадов, библейский царь Давид изображен с гусями среди львов, лишенных всякой свирепости, и птиц, внимающих его гласу. Но эта сцена, всем своим настроением перекликающаяся с архитектурой храма, не играет существенной роли в общем его облике: это всего лишь прекрасное его украшение. То же можно сказать и про рельефы боковых прясел.

Совсем иным выглядит резное убранство Дмитриевского собора. Оно занимает более половины стены, вьется по колоннам арочного пояса, поднимается, все заполняя, до закомар — полукруглых завершений фасадов, и затем все так же узорчато восходит по барабану. И так все это стройно, так изящно распределено, так гармонично согласовано, ажурной вязью покры-

Полет Александра Македонского на небо. Рельеф на южном фасаде Дмитриевского собора во Владимире.

Резьба старого фриза на северном фасаде Дмитриевского собора во Владимире.

Полет Александра Македонского на небо. Рельеф на южном фасаде Дмитриевского собора во Владимире.

Резьба старого фриза на северном фасаде Дмитриевского собора во Владимире.

вая чуть ли не все здание, что кажется, будто перед нами драгоценный ларец, сработанный искуснейшим ювелиром по заказу сказочного великана.

Да, драгоценный ларец. Или — каменный ковер. Каменный узор — излюбленное древнерусское узорочье. Пышно расшитая ткань, отороченная кистями колончатого пояса...

Но не передать всего, что рождают память и воображение, когда смотришь издали на эту каменную поэму.

Радость для глаз — чистая, непосредственная, как бы торжествующая над всеми мирскими печалями.

«Чудным велми» показался Дмитриевский собор летописцу. Любо смотреть и вблизи на это узорочье. Несложны сюжеты рельефа. Тот же царь Давид-псалмопевец. Или же, как полагал Н. П. Кондаков, за которым следует крупнейший современный знаток древнерусской каменной скульптуры Г. К. Вагнер, — сын царя Давида — мудрый Соломон, автор «Пяти тысяч песней». Александр Македонский, согласно средневековой легенде, возносящийся на небо. А вот и сам Всеволод Большое Гнездо на троне, с коленопреклоненными сыновьями. Обычное для всей тогдашней Европы возвеличение государевой власти, через церковь благословляемой богом.

Что нам до всего этого! Перед нами в стройном узорочье развертывается нечто совсем другое, куда более значительное и не стареющее.

Звери, птицы, растения в самом причудливом изображении: львы с «процветающими» хвостами, гуси со сплетенными шеями и т. д. И все в строчку, как на расшитом полотенце, при этом нарядно, весело, празднично.

Мономах, дед строителя этого храма, говорил в своем «Поучении»: «Зверье разноличнии, и птица, и рыбы украшено твоим промыслом, господи!.. Все же то дал бог на угодье человеком, на снедь, на веселье».

Именно на веселье. И оно так играет, так искрится в легкой резьбе, так славит вселенную, что правильно было сказано: тут уже обожествление самой твари, а не творца. И в этом — непреходящая значительность, сияющая красота скульптурного убранства Дмитриевского собора.

Что это — «звериный стиль», в основе своей восходящий к скифам, а от них к Передней Азии, к Ирану? Быть может. Но ведь звери фигурируют в средневековом искусстве самых разных народов — от Китая до Скандинавии. Здесь же звериный мир показан в своем, русском, обличии, восходящем к древнеславянским мифам. Это — русское народное мироощущение, запечатленное в белом камне, искусство русских каменосечцев, в древоделии выработавших свои художественные приемы и изощренную технику. Русская сказка в камне, исполненная живого трепетного ритма.

«Владимиро-Суздальская пластика занимает совсем особое место в истории средневековой скульптуры. Хотя в ее сложении сыграли свою роль восточные, византийские и западные

элементы, тем не менее ни на Востоке, ни в Византии, ни на Западе мы не найдем ни одного памятника, который хотя бы в отдаленной степени повторял то, что было создано руками русских мастеров... И если романская скульптура на Западе стихийно развивалась в сторону обособления фигуры от стены... то на Руси художественная эволюция протекала в обратном направлении. Тяжелый высокий рельеф, таивший в себе возможность перерождения в круглую скульптуру, был переведен русскими мастерами на язык деревянной резьбы, а затем подчинен тому орнаментально-плоскостному началу, которое всегда так ценилось древнерусским художником... На Руси место статуй заступил плоско трактованный рельеф... И в руках древнерусских художников он сделался совершенным средством для выражения их мыслей и чувств» (В. Н. Лазарев).

Истинно народное творчество. И разве не показательно, что даже в близкие нам времена на крестьянских избах (особенно северных областей) встречались украшения, как по своим мотивам, так и по своему стилю напоминающие рельефы Дмитриевского собора?

В этом соборе русскими зодчими и ваятелями была достигнута удивительная согласованность скульптурного убранства с архитектурой. Декоративность рельефов не только не затемняет архитектурного замысла, но еще ярче, убедительнее выявляет замысел, так что весь собор — шедевр гармонии и меры. И потому его совершенство знаменует высшую ступень в развитии владимиро-суздальского строительного искусства.

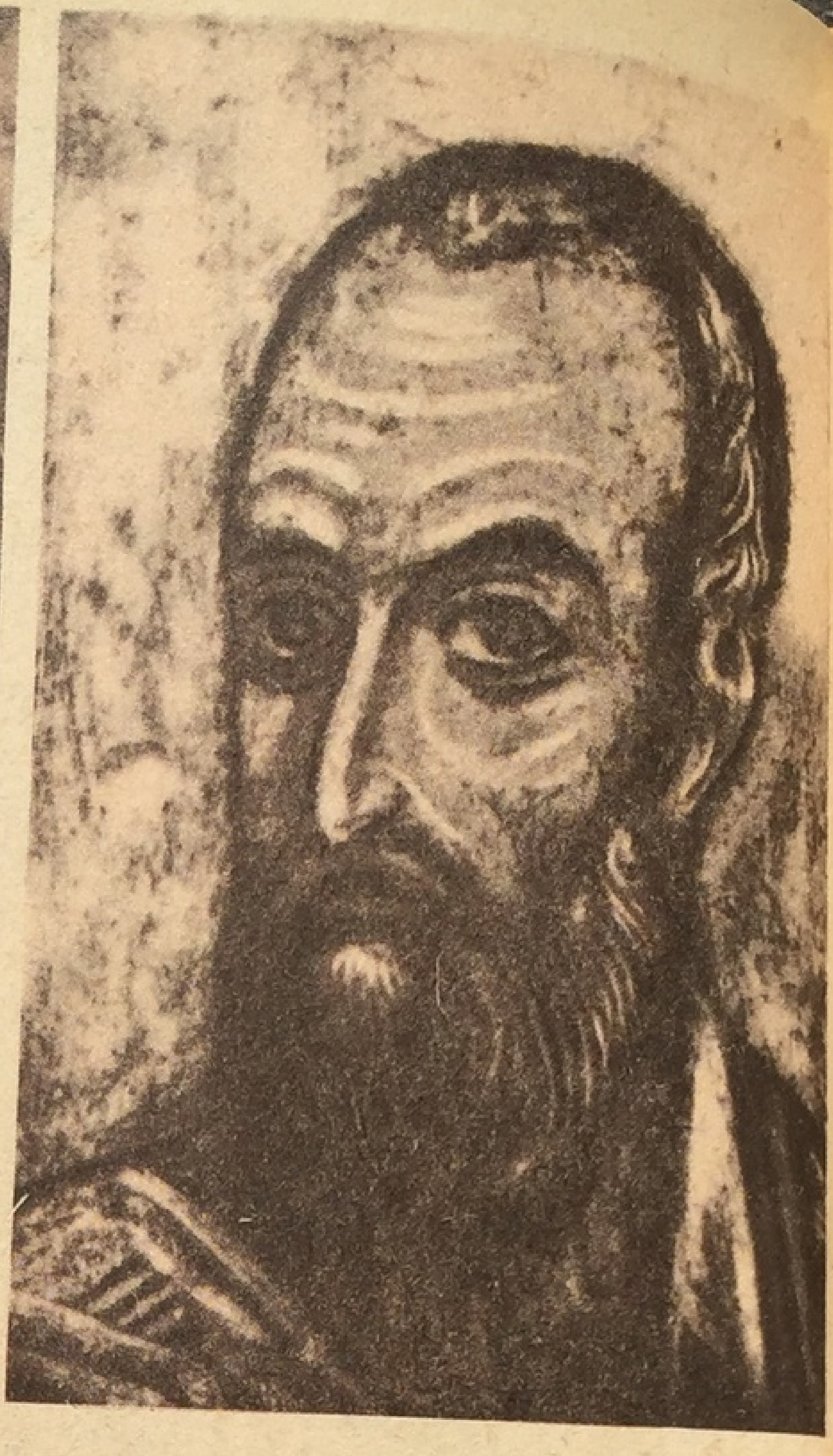
В воздвигнутом несколько десятилетий спустя (1230—1234 гг.) Георгиевском соборе в Юрьеве-Польском, который можно назвать лебединой песней этого искусства, гармония уже нарушена. Тут узорочье, замечательное по своей изощренности и мастерству, стушевывает членения стены, приобретает самостоятельное значение, утверждает победу декоративного начала над архитектурным. А это нарушает художественное единство памятника.

Живопись

Икона, названная на Руси «Владимирской богоматерью», засияла во владимирском Успенском соборе как высочайший образец византийского искусства, как совершеннейшее живописное выражение всепокоряющей одухотворенности. И, глядя на эту икону, русские мастера, конечно, дивились искусству ее гениального автора в гордой надежде — не сегодня, так завтра сравняться с ним.

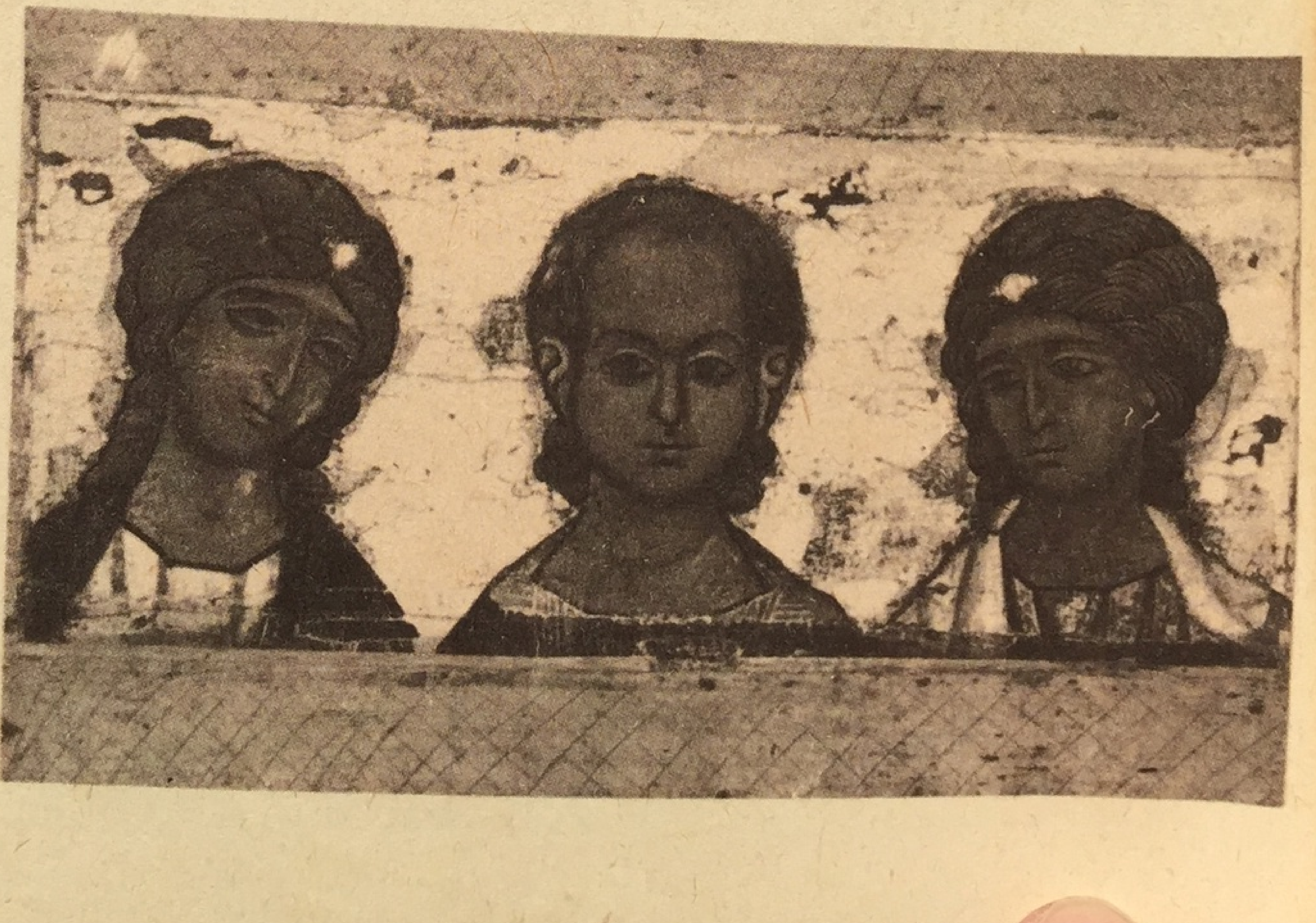
А в Дмитриевском соборе приглашенные Всеволодом греческие мастера разукрасили стены такими фресками, что у молящихся дух, вероятно, захватывало от восхищения. Так великокняжеская власть укрепляла церковной роскошью и великолепием искусства свой авторитет. И, конечно, вернопод-

Ангелы. Фрагмент фрески «Страшный суд» Дмитриевского собора во Владимире. XII в.



Апостол Павел. Фрагмент фрески Дмитриевского собора во Владимире. Конец XII в.

Деисус: архангел Михаил, Спас Эммануил, архангел Гавриил. XII в. Гос. Третьяковская галерея.



Дмитрий Солунский. Вторая половина XII в. — начало XIII в. Гос. Третьяковская галерея.

данным князя Всеволода было небезразлично, что в этой величественной росписи грекам помогали русские мастера.

Уже в Киеве древнерусские мастера вступили в соревнование со своими греческими учителями.

Фрески или, точнее, остатки их (при варварской реставрации 1843 г. большая часть стенной росписи Дмитриевского собора безвозвратно погибла вследствие уничтожения штукатурки) были расчищены в 1918 г. Всероссийской реставрационной комиссией, чьи заслуги огромны в спасении художественных памятников Древней Руси. Это явилось событием в византинистике: как бы из небытия возникло одно из лучших созданий византийского художественного гения, которое — на это тогда же указывал И. Э. Грабарь — реалистической трактовкой голов, высоким мастерством и исключительной цветистостью живописи внесло переворот в обычные представления о византийском искусстве XII в.

Уцелевшие фрески изображают «Страшный суд». Греческий художник, работавший над композицией, был выдающимся мастером. Чисто греческие по типу, своей величавой стройностью живо напоминая эллинистические образы, красиво располагаются по стенам выразительные фигуры апостолов. Но есть в этих фресках некоторые фигуры (как, например, ангелы

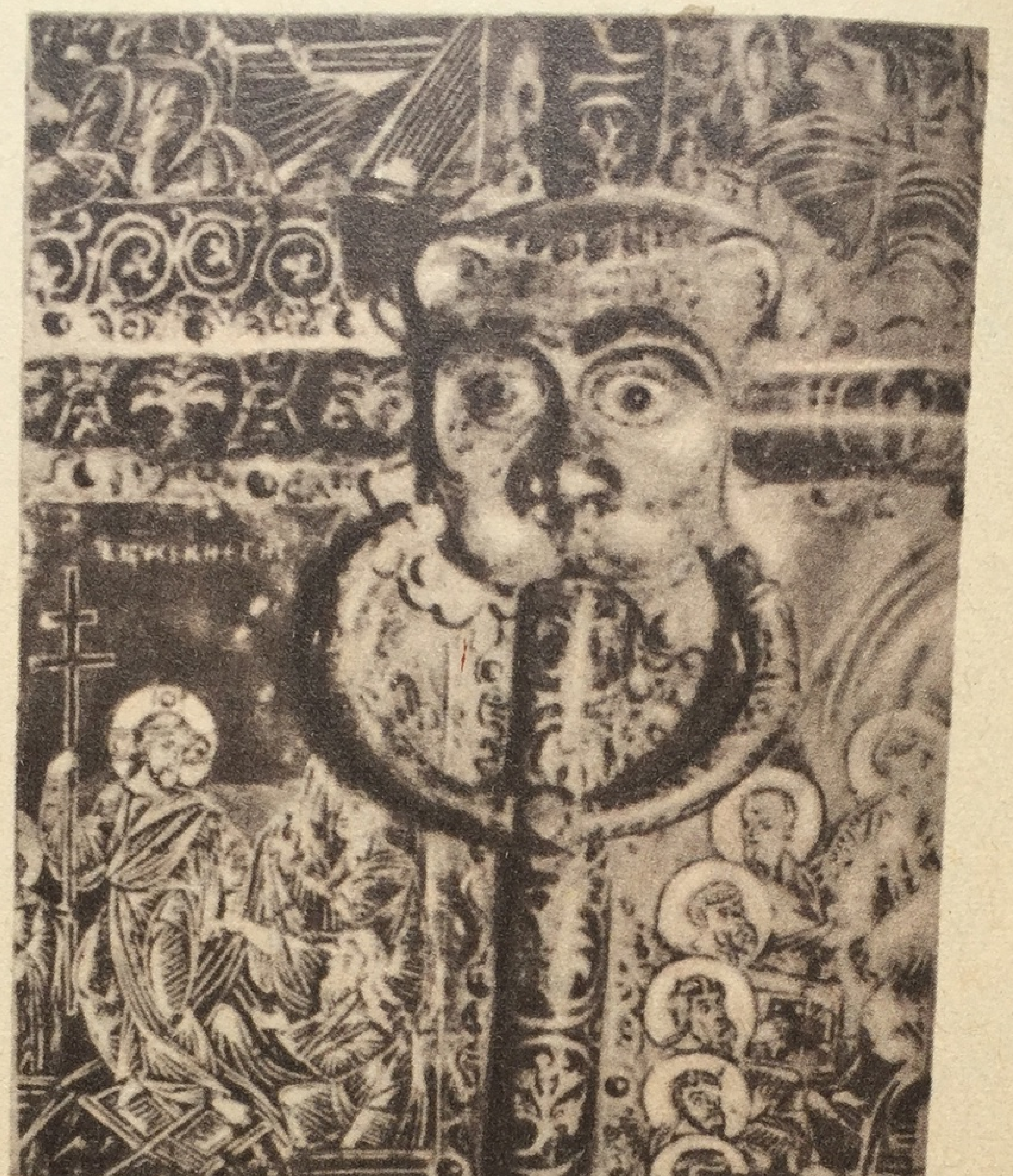
Ярославская Оранта. (Богоматерь Великая Панагия). Первая половина XIII в. Гос. Третьяковская галерея.

Толгская богоматерь. Ярославская школа. Конец XIII в. Гос. Третьяковская галерея.

северного склона большого свода), в которых, как правильно было замечено, напряженный византийский психологизм, византийская суровость и аристократическая недоступность сменяются некоей добродушной интимностью, подкупающей задушевностью. Их чисто русский облик в сочетании с певучей линейной декоративностью выдает руку русского мастера, пробующего свои силы в монументальной живописи, не отрекаясь от любезного его сердцу народного узорочья.

Икон XII и XIII вв., связанных с Владимиро-Суздальской Русью, сохранилось немного, но среди них имеются шедевры.

Оплечный «Деисус» (по-гречески «моление» или «прошение»), где с двух сторон молодого Христа скорбные ангелы заменяют традиционные фигуры двух главных святых (Марии и Иоанна), ходатайствующих перед Христом за род людской, трогает нас своей ласковой одухотворенностью. «Можно без преувеличения сказать, что эта замечательная икона служит исходной точкой того длительного процесса, который завершился созданием на русской почве развитой формы иконостаса... Идейный смысл «Деисуса» не подлежит сомнению. Эта композиция символизировала идею заступничества. Вот почему она приобрела такую широкую популярность в средние века, когда феодальный гнет ложился настолько тяжелым бременем



«Златые врата» Рождественского собора в Суздале. 20—30-е годы XIII в.

на плечи трудящихся, что в их глазах «Деисус» как бы воплощал последнюю «надежду отчаявшихся»... Можно определенно утверждать, что нигде изображение «Деисуса» не пользовалось такой исключительной популярностью, как во Владимиро-Суздальской Руси» (В. Н. Лазарев).

«Дмитрий Солунский». На этой большой иконе, уже знакомый нам по мозаике Михайловского монастыря, благочестивый воин, умерщвленный при императоре Диоклетиане за приверженность к христианству и почитаемый как покровитель воинства и покровитель славян. Он восседает на троне с мечом, наполовину вынутым из ножен. На этом троне — знак Всеволода Большое Гнездо. Всем своим обликом Дмитрий Солунский как бы олицетворяет князя-витязя, призванного творить правый суд и оберегать свой народ.

Как не вспомнить торжественного обращения к одному из

тогдашних князей автора «Слова о полку Игореве»:

«Высоко сидишь ты на престоле своем златокованом».

«Ярославская Оранта» из монастыря в Ярославле. (К слову заметим, что в начале XIII в. в Ярославле, ставшем престольным городом удельного княжества, шло большое строительство и возникла местная школа живописи, отмеченная чисто русскими чертами.) Прообразом этой монументальной иконы

явилась мозаичная Оранта киевской Софии. Но насколько ярославская богоматерь человечнее прообраза! В ней нет ничего сурового, давящего, легка и стройна ее фигура на золотом фоне, и румянец играет на ее щеках. Это — заступница, не только могучая, но и умиленная, своим проникновенно-любящим взглядом обещающая людям помощь и сострадание. И потому ее светлый образ так волнует и радует.

Эти три иконы, равно как «Толгская богоматерь» (из Толгского монастыря под Ярославлем; конец XIII в.) и еще некоторые другие иконы, написанные в тех же краях, хранятся в Третьяковской галерее, самой богатой сокровищнице древнерусской живописи.

...Суздальский белокаменный Рождественский собор, тоже украшенный узорчатой резьбой, славится на весь мир своими Златыми вратами. Это — вершина Владимиро-Суздальского декоративно-прикладного искусства. Другие замечательные образцы его — парадный топорик Андрея Боголюбского, серебряные браслеты с орнаментом, воспроизводящим мотивы владимиро-суздальской архитектуры и резьбы (все в Историческом музее в Москве), украшенный рельефной чеканкой, опять-таки очень близкой к резьбе Георгиевского собора шлем князя Ярослава Всеволодовича, брошенный им на поле про-

Парадный топорик Андрея Боголюбского. XII в. Гос. Исторический музей.

Шлем Ярослава Всеволодовича. Начало XII в. Гос. Оружейная палата.

игранной сечи. Впрочем, Златые врата могут почитаться памятником не только декоративного, но и изобразительного искусства. Лишний пример того, как переплетаются различные виды художественного творчества и как прикладное искусство из своей, якобы «низшей», сферы переходит подчас в самую высокую.

Врата суздальского Рождественского собора, созданные в 20—30-х годах XIII в., состоят из массивных досок, обитых снаружи медными листами, образующими пятьдесят шесть «клейм». Изображения и богатейший орнамент выполнены способом огневого золочения: пластина покрывается черным лаком, рисунок процарапывается иглой, его линии травятся кислотой и затем заполняются амальгамой из тонкого листового золота и ртути, которая испаряется от жара, расплавляющего золото. И на расстоянии, и вблизи, мягко сияя золотом на темном бархатистом фоне лака, врата производят незабываемое впечатление своим чудесным узорочьем, в котором так гармонично вырисовывается каждый отдельный мотив, каждая изящно написанная фигура. Лучшие достижения народного творчества, живой народной фантазии в сочетании с законченным мастерством легли в основу этого замечательного памятника русской художественной культуры.

* *
*

...Монголо-татарское нашествие жестоко поразило Древнюю Русь.

«...И во граде многих людей, и жен, и детей мечами посекли... и весь город пожгли, и всю красоту знаменитую...» Так выражал свою скорбь современник после того страшного декабрьского дня 1237 г., когда вражеские полчища обрушились на столицу Рязанского княжества.

А вот слова владимирского епископа Серапиона:

«...Навел он (бог) на нас народ немилостивый, народ лютый, народ, не щадящий красоты юношей, немощи старцев, младости детей. Воздвигли мы на себя ярость бога нашего, разрушены божественные церкви, осквернены священные сосуды, потоптана святыня, святители переданы мечу, тела монашеские брошены птицам, кровь отцов и братьев наших, словно вода, обильно напоила землю. Исчезло мужество князей и воевод наших; храбрецы наши, исполненные страха, обратились в бегство... Села поросли сорною травой; смирилось величие наше, погибла красота наша».

Как настойчиво звучит в устах русских людей того времени неутешная печаль о погибшей красоте!

Из крупных городов русских только Новгород и Псков избегли разорения.

О значении и судьбах ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ

В Андрониковом монастыре

После главы о владимиро-суздальском искусстве я предполагал перейти к Новгороду, где наша древняя живопись достигла исключительного расцвета. Но случайно услышанный разговор побудил меня несколько изменить порядок дальнейшего изложения.

Этот разговор происходил в Андрониковом монастыре, ныне Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева.

Я не знаю другого места, где, не выезжая из Москвы, дано нам так полно, хочется сказать, волшебно перенестись в атмосферу Древней Руси. И особенно в летний солнечный день, когда зелень листвы ярка среди белизны монастырских крепостных стен, а высокая горка Спасского собора кристально четко вырисовывается на светлом небе хитрыми дугами закомар.

В росписи собора участвовал сам Андрей Рублев, живший здесь, здесь умерший и здесь погребенный. Отсюда до Кремля, все пышнее украшавшегося с каждым годом, было ему всего с час пути пешком, но шумы столицы, конечно, не доходили до монастырских келий. Да и сейчас они не тревожат нас среди этих стен на крутом берегу Яузы.

Так вот, в ясный летний день несколько юношей и девушек вышли из выставочного помещения музея и разместились среди зелени на скамейке, по соседству со мной. Один из них, как оказалось, художник, обсуждал с ними виденное.

В рублевском музее, где собраны ныне многие замечательные творения древнерусской живописи, юные посетители восхитились тем океаном красоты, что она оставила миру. И чувствовалось из их слов, что музыка линий и красок продолжала звучать в их душе. Но это радостное звучание вызывало у них и недоумение.

— Как могло так случиться, — спрашивали они, — что наша древняя школа живописи, одна из самых великих и плодовитых во всей истории искусства, была так крепко забыта в течение нескольких столетий?

— Почему величайшие представители нашей культуры почти ничего не знали об этой живописи? Почему ни слова о ней не сказано ни у Пушкина, ни у Толстого?

Энтузиазм молодого художника, хорошо объяснявшего, как надо смотреть икону — произведение религиозной живописи, являвшееся предметом культа, и произведение изобразительного искусства, еще больше усиливал их недоумение.

Я вмешался в разговор, чтобы внести поправку: был писатель, и при этом большой, от которого не укрылась красота нашей иконописи. Я назвал им Лескова, добавив, что и у Мельникова-Печерского о ней говорится не раз. Но, конечно, по сути дела, это ничего не меняло.

Вот под влиянием этого разговора я и решил еще до обзора искусства Новгорода остановиться на мучительном вопросе о длительном непонимании древнерусской живописи.

...В такие, например, времена, когда в Петербургской Академии художеств царила ложноклассическая рутина, людям, задававшим у нас тон в искусстве, вряд ли могло прийти в голову заняться изучением древнерусской живописи. Но один случай живого к ней интереса все же известен. Это произошло в 1814 г. в Веймаре. Великий Гёте обратил внимание на привезенные из России иконы. Они произвели на него большое впечатление; известная немецкая художница Анжелика Кауфман вспоминала, что мало встречала людей, которые имели бы в искусстве такой верный глаз, как Гёте. В записке об иконах Гёте указал, что «для любителей искусств весьма поучительно узнать, как вплоть до наших дней целая отрасль искусства, с древнейших времен перешедшая из Византии, сохраняется неизменной благодаря постоянной преемственности...».

Записка была отправлена в Петербург вдовствующей императрице. А она препроводила ее министру внутренних дел Козодавлеву. Тот завел целое «дело», запросил владимирского губернатора Сапунова и, как к самому большому авторитету, обратился к Карамзину. Сапунов сообщил, что в его губернии иконописью занимаются жители селений Палеха, Холуя и Мстеры. А Карамзин добавил, что «греческие живописцы были учителями наших, из коих знаем св. Алимпия Печерского». Знаменитый историограф ограничился общими сведениями и закончил свое послание словами: «Отвечаю коротко, чтобы не сказать лишнего. В материалах нашей истории не нахожу никаких дальнейших объяснений на сей предмет... Не вмешиваюсь в ученость Искусств».

Итак, прославленному писателю, да к тому же еще веймарскому министру, постарались, как могли, угодить, но сам интерес, проявленный Гёте к русской иконописи, никак не заострил к ней внимания верхов тогдашнего русского общества.

В крупнейшей русской дореволюционной энциклопедии (Брокгауза и Ефрона) в статье «Иконописание» читаем:

«...Иконописец (изограф) является совершенно безличным работником, шаблонно воспроизводящим композиции и формы, однажды навсегда указанные ему и его собратам, и если имеет возможность выказать в чем-либо свое мастерство, то единственно в тщательности и тонкости работы».

Том XII Энциклопедического словаря с этой статьей был выпущен в 1894 г. Вот какое представление царило в среде русской интеллигенции не только о чисто ремесленной иконописи того времени, но и о целой отрасли живописного творчества, очевидно, как искусство непризнаваемой. А между тем за двадцать один год до этого такие суждения были красноречиво опровергнуты в рассказе Н. С. Лескова «Запечатленный ангел». Вот что говорит там иконописец:

«Это только в обиду нам выдумано, что мы будто по переводам точно по трафаретам пишем. А у нас в подлинниках[1] по-

[1] Подлинником называется в иконописи традиционный образец.

ставлен закон, но исполнение его дано свободному художеству. По подлиннику, например, повелено писать святого Зосиму или Герасима со львом, а не стеснена фантазия изографа, как при них того льва изобразить? Святого Неофита указано с птицей — голубем писать, Конона Градаря с цветком, Тимофея с ковчежцем, Георгия и Савву Стратилата с копьями, Фотия с корнавкой, а Кондрата с облаками, ибо он облака воспитывал, но всякий изограф волен это изобразить, как ему фантазия его художества позволит...»

И по тому, как он изображал, в каком ритме, в каком живописном ключе передавал даже самый строгий композиционный канон, икона получилась островыразительной, празднично-торжественной, нарядно-декоративной, драматически напряженной или радостно сияющей, рождала сладостное умиление, глубокую думу, светлую надежду или тихую грусть.

Так проявлялась в иконе индивидуальность художника.

Герой рассказа Н. С. Лескова говорит о своих единоверцах-старообрядцах, ревностных почитателях древней иконописи: «...У нас есть таковые любители из самых простых мужиков, что не только все школы, в чем, например, одна от другой отличаются в письмах: устюжские или новгородские, московские или вологодские, сибирские либо строгановские, а даже в одной и той же школе известных старых мастеров русских рукомесло одно от другого без ошибки отличают».

Как и в Византии, изображения бога или святых выполняли в христианской Руси назидательную функцию и являлись неотъемлемой частью культа. Более того, эти изображения сами почитались святынями, именно как святыни ставились они в храме, в боярских хоромах или в крестьянской избе. Перед иконой клали земные поклоны, крестились со словами молитвы, с благоговением прикасались губами к ее зацелованному в долгих церковных службах окладу. Мастерство художника усиливало ее эмоциональное воздействие. Но красота иконы часто меркла, исчезала под слоем копоти, что, однако, не умаляло «святости» образа, «навечно» ему присвоенной. Да и сама красота древней иконописи со временем уступила место ремесленному изготовлению все новых церковных «святынь»...

Было бы неверно связывать неразрывно любовь к древнерусской иконе как произведению искусства только с одним религиозным моментом.

Предельно банальная, лжереалистическая монументальная церковная живопись прошлого века, несомненно, приходилась по вкусу многим служителям культа, упорно сопротивлявшимся расчистке древних икон, в которых — тому немало свидетельств — они не находили никакой красоты и чтили их лишь как реликвии. А между тем то были люди верующие или, во всяком случае, за верующих себя выдававшие и веру всячески пропагандировавшие.

Юноши же и девушки, которых в рублевском музее восхитили шедевры иконописи, были комсомольцы, вряд ли знако-

мые со «священным писанием». Красота древнего искусства
озарила их, но его высокая одухотворенность отнюдь не могла
бы склонить их к мистицизму, не в большей степени обратить
в верующих христиан, чем пластическое совершенство антич-
ной статуи обнаженной богини обратило бы их в язычников
или сказочная фантазия каменного орнамента арабской мече-
ти — в магометан.

Искусство, преданное забвению

Замечательный русский художник Константин Коровин пе-
редает такие слова, сказанные в конце прошлого века его учи-
телем Алексеем Саврасовым:

«...В Италии было великое время искусства, когда власти-
тели и народ одинаково понимали художников и восхищались.
Да, великая Италия!.. И у нас было искусство. Какое! Какие
иконы. Новгородские. Прошло, забыли. Мало, очень мало кто
понимает». Пусть в примере Италии некоторая идеализация,
всего лишь сладчайшая мечта о «золотом веке»... Однако этот
пример достаточно убедителен, ибо не всюду и не во все време-
на новую восхитившую его картину или статую народ нес тор-
жественно по улицам, как случалось в Италии на заре Возрож-
дения.

В наших летописях мы находим много свидетельств того,
как ценились иконы в Древней Руси, как их собирали, как хва-
лились обладанием особенно замечательных по письму.

Потемневшими или записанными до неузнаваемости, на три
четверти, а то и более, скрытыми под тяжелыми металлически-
ми окладами дошли они до потомства. И оттого еще несколько
десятилетий тому назад многим у нас они казались всего
лишь предметом суеверного поклонения богомольных стару-
шек, со свечой в дрожащей руке опускавшихся на колени
перед сумрачными, закоптелыми образами.

Но вот теперь, когда эти образа выставлены в былой красе,
древнерусская живопись является нам в совсем ином свете.
В Третьяковской галерее, в Кремлевских соборах, в Музее име-
ни Рублева, в Историческом музее в Москве, в Русском музее
в Ленинграде, в Эрмитаже, в историко-художественных музе-
ях и галереях Киева, Владимира, Суздаля, Новгорода, Пскова,
Загорска, Ярославля, Ростова Великого, Горького, Вологды, Ря-
зани, Перми, Костромы и многих еще других городов нашей
страны мы видим теперь то, что видели наши предки, когда
создавались шедевры древнерусской живописи. Исчезла вместе
с сумрачностью кажущаяся суровость ликов. Какой праздник
для глаз, какая радужно-красочная симфония, какая упоитель-
ная музыкальность, какая глубина мысли и чувств, какое за-
мечательное, истинно совершенное искусство!

Нам важен не назидательный смысл этого искусства, а
смысл более глубокий, ибо истинно человечный. Глядя на всю

эту красоту, в которой предки наши искали утешение от своих тревог и невзгод и в которой древние мастера выражали их раздумья и упования, мы как-то по-новому воспринимаем наше далекое прошлое. Ведь она, эта красота, действительно входила в тогдашнюю каждодневную жизнь. В своих ритмических сочетаниях звучные краски и тончайшие контуры иконописного образа радовали русского человека и под величественными сводами белокаменного собора, и в деревянной церквушке, срубленной деревенским плотником. Да, ведь и этот собор, и эта церквушка создавались все тем же творческим вдохновением нашего народа. Народное начало постоянно оплодотворяло в Древней Руси искусство художников, выполнявших заказы церковной и светской власти: волшебство древнерусской живописи озаряло и пышные княжеские палаты и какими-то своими лучами, празднично сияющими в самой скромной иконе, и убогую крестьянскую избу. Так что это искусство, которое расцвело тогда в нашем отечестве, было истинно всенародным, как и искусство эпохи Возрождения в Италии.

Новая художественная система определила в XVIII в. дальнейшие судьбы русского искусства. Правящий класс презрительно отвернулся от художественного наследия допетровской Руси. Лишь в народном творчестве сохранилась исконная старина, да гонимые церковной и светской властью раскольники-старообрядцы чтили ее, оберегая древние памятники от гибели.

В романе «В лесах» П. И. Мельников-Печерский подробно описывает богатую заволжскую старообрядческую обитель прошлого века.

На широкой поляне возвышалась почерневшая от долгих годов часовня. До трех тысяч икон стояли в большом и в двух маленьких иконостасах, а также на полках по всем стенам часовни. В середине большого пятиярусного иконостаса находились древние царские двери замечательной резьбы; по сторонам их стояли иконы в серебряных ризах с подвешенными пеленами, парчовыми или бархатными, расшитыми золотом, украшенными жемчугом и серебром. Перед ними ставлены были огромные серебряные подсвечники с пудовыми свечами. С потолка спускались несколько паникадил с прорезными золочеными яблоками. Были тут и комнатные иконы старых царей, и наследственные святыни знатных допетровских родов, и драгоценные рукописи, и всякого рода древняя церковная и домашняя утварь.

«Все это,— пишет Мельников-Печерский,— когда-то хранилось в старых церквах и монастырях или составляло заветную родовую святыню знатных людей допетровского времени. Доброхотные датели и невежественные настоятели, ревнуя не по разуму о благолепии дома божия, заменяли в своих церквах драгоценную старину живописными иконами и утварью в так называемом новом вкусе. Напудренные внуки бородатых бояр сбывали лежавшее в их кладовых дедовское благослове-

ние как ненужный хлам и на вырученные деньги накупали севрского фарфора, парижских гобеленов, редкостных табакерок и породистых рысаков или растранжиривали их с заморскими любовницами. Старообрядцы, не жалея денег, спасали от истребления неоцененные сокровища родной старины, собирая их в свои дома и часовни».

Лишь ничтожная часть этих сокровищ могла быть спасена раскольниками. Золото и серебро не погибли, но доски с иконами древнего, вышедшего из моды письма сваливались в церковных кладовых, так называемых рухлядных, и на колокольнях, где они покрывались голубиным пометом.

В начале нынешнего века было несколько крупных собраний икон, составленных богатыми знатоками-старообрядцами. Иконы же XVI и даже XVII вв., сохранившиеся в дворянских семьях, являлись величайшей, но мало кем ценимой редкостью.

Московский художник и собиратель икон говорил несколько лет тому назад писателю Владимиру Солоухину:

«Да, было время, когда мы не знали, что у нас есть наша прекрасная древняя живопись. В самом деле. К началу четырнадцатого века одиннадцатое и двенадцатое столетия оказались записанными живописью тринадцатого. Пятнадцатый век не мог увидеть тринадцатого по той же самой причине. Шестнадцатому становился недоступным четырнадцатый. К концу семнадцатого был надежно упрятан под новую живопись пятнадцатый. В девятнадцатом веке русские люди могли видеть на иконах только ближайший восемнадцатый век, да и тот был загорожен медными, серебряными и золотыми окладами.

Не известно, кто первый сообразил и как он мог догадаться. Вероятно, счастливый случай. На иконе отшелушилась от времени поздняя живопись, отвалилась пластом, как штукатурка со стены, и тогда проглянула в образовавшуюся брешь затаившаяся древность, и догадка, как молния, осветила потрясенный ум очевидца, и он понял, что за отвалившимся лоскутком не просто красное пятно величиною в пятачок, но целый океан красоты, целая культура, цивилизация».

Дело в том, что икону покрывали олифой, чтобы предохранить краски и чтобы вся она ярче сияла. Но вот, через восемьдесят, много — сто лет олифа темнеет. Настолько, что изображение уже только угадывается. Такую почерневшую икону в старину «подправляли», мало заботясь о воссоздании первоначальной живописи, которая фактически записывалась новой, отвечавшей новому, тем временем народившемуся вкусу.

То, что мастер круга Симона Ушакова мог записывать икону Рублева или Дионисия, кажется нам кощунством. Так, однако, не думали в его время. Ведь и Рафаэля не винили за то, что он своими знаменитыми фресками в Ватикане покрыл живопись великого Пьеро де ла Франческа, казавшуюся тогда устарелой.

Мы прониклись сознанием, что подлинно великое достижение искусства не может быть перечеркнуто никаким другим

(как говорил Виктор Гюго, Данте не перечеркивает Гомера), что шедевр искусства рождается навеки. Того, что не имел права делать скромный последователь Ушакова, не имел права делать и сам Рафаэль. Но, очевидно, ни тот ни другой с нами бы не согласились.

Новооткрытые сокровища

Как же все-таки была вновь обнаружена красота древнерусской живописи?

Научный интерес к этой живописи проявляется уже с середины прошлого века. Произведения Лескова во многом пробудили внимание к чисто художественным достижениям иконописи, определяющим ее своеобразие и значение в истории мирового искусства.

В конце прошлого и начале нынешнего века возникли первые собрания икон, составленные по этому признаку подлинно просвещенными ценителями искусства. Кому же из них принадлежит пальма первенства в этом благородном деле?

Поделим ее между основателем знаменитой галереи П. М. Третьяковым и ставшим затем ее попечителем И. С. Остроуховым.

Вот авторитетное суждение о первом:

«Он первый среди собирателей подбирал иконы не по сюжетам, а по их художественному значению и первый открыто признал их подлинным и великим художеством» (И. Э. Грабарь).

А вот не менее примечательные отзывы о втором:

«Он был не только талантливым художником, но и пылким исследователем начальной поры русского искусства... Ни у кого до И. С. Остроухова не было отчетливого сознания высоких художественных качеств иконы» (П. П. Муратов). «Остроухов первый собирал иконы, не как курьезы или образцы — чтобы дать понять о культурном состоянии допетровской Руси,— а как свидетельства высоких художественных достижений, как проявление творческого начала в древнем русском художнике... Один из первых он угадал, что под слоем позднейших записей, пыли и копоти древние доски хранят горячее золото фона, небесный голубец ангельских одежд, невыразимо нежную охру ликов, музыкальную опись фигур и ясность, монументальность композиции» (Н. М. Щекотов).

На заре нынешнего века первые расчищенные иконы буквально ошеломили многих ценителей искусства: яркость красок наших древних мастеров, казалось, затмевала даже «огненную палитру» Матисса, прославленного французского живописца, картины которого в московских собраниях тоже вызывали тогда сенсацию. Новые, самые смелые течения в искусстве этой поры заостряли интерес к как-то перекликавшимся с ними художественным достижениям прошлых, подчас далеких эпох.

Сам Матисс, приехав в Москву в 1911 г., был тоже ошеломлен красотой древнерусской живописи. «Это доподлинно народное искусство,— говорил он.— Здесь первоисточник художественных исканий... Русские не подозревают, какими художественными богатствами они владеют. Всюду та же яркость и проявление большой силы чувства. Ваша учащаяся молодежь имеет здесь, у себя дома, несравненно лучшие образцы искусства... чем за границей. Французские художники должны ездить учиться в Россию. Италия в этой области дает меньше».

Несколько десятилетий спустя (в 1947 г.) Матисс подтвердил свое восхищение древнерусским искусством, которому, писал он, «предаешься тем сильнее, чем яснее видишь, что его достижения подкреплены традицией — и традицией древней».

Итак, мировое значение древнерусской живописи было открыто и признано уже более полувека тому назад. Однако систематическое ее изучение, с выявлением различных направлений и школ началось уже после Октябрьской революции, когда по всей стране были организованы поиски памятников древней иконописи вместе с их раскрытием, т. е. освобождением от позднейших записей.

Тут сыграл решающую роль изданный по инициативе В. И. Ленина декрет Совета Народных Комиссаров от 5 октября 1918 г. о регистрации, учете и сохранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений.

Конечно, следует пожалеть о многих утратах (особенно при использовании бывших церковных зданий для новых нужд).

Порадуемся, однако, тому, что художественный фонд нашей страны пополнился сокровищами, обогатившими художественное достояние всего человечества. Как же было достигнуто это обогащение? Приведем два примера.

В 1919 г. в полутемной рухлядной Спасского монастыря в Ярославле, среди пыльной ветоши была обнаружена больших размеров икона. Она оказалась покрытой плотной малярной живописью XVIII—XIX вв., лежавшей поверх нового грунта, наглухо закрывавшего, казалось бы, вовсе утраченный первоначальный слой. А под этим грунтом таилась почти неповрежденная, та самая, ныне всемирно известная «Оранта» (названная «Ярославской Орантой»), о которой мы уже говорили как об одном из самых замечательных ранних созданий русской живописи. Добавим, что, по мнению некоторых искусствоведов, эта икона, быть может, восходит по своему образному строю к творчеству самого Алимпия Печерского.

Иконы Рублева «Спас», «Архангел Михаил» и «Апостол Павел», ныне украшающие Третьяковскую галерею, можно без всякого преувеличения причислить к величайшим шедеврам, когда-либо созданным в мире кистью живописца. Так вот эти иконы были найдены в 1918 г. (главная из них «Спас», наполовину осыпавшейся) в сарае близ собора в Звенигороде. Там они пролежали бог весть сколько лет под дровами.

Поиски древних икон продолжаются и сейчас: с этой целью музеи нашей страны организуют специальные экспедиции.

В какой-нибудь ветхой, заброшенной церквушке или часовне, на старом погосте валяется груда досок: это почерневшие иконы, чаще всего самого банального письма. Неспециалист, даже если он любитель живописи, не обнаружит в них ничего замечательного. Однако музейные экспедиции буквально охотятся за такими досками, грязными, шелушащимися, местами осыпавшимися, подчас вспученными от сырости.

Представим себе музейного работника за этим занятием. Одну за другой он подымает доски, стирает с них пыль, вглядывается в живопись, но еще больше, чем живопись, его интересует другое: медленно проводит рукой по доске, ощупывает ее по краям, тщательно изучает ее обратную сторону. Нет, не то... Снова не то! Но вот на десятой доске, а то и на сотой, его охватывает радостное волнение. По неким точно установленным признакам (это целая наука — тут играют роль толщина доски, метод обработки ее задней стороны, тип и расположение шпонок и еще многое другое) он опытным глазом и опытной рукой обнаружил, что доска на несколько столетий древнее почерневшей живописи, которую мы видим на ней. Значит, под этим слоем живописи следует искать другой, а быть может, и несколько других. Такая доска — это уже интереснейшая находка. Рентгеновские, ультрафиолетовые и инфракрасные лучи позволяют обнаружить скрытую позднейшими записями живопись. И если живопись эта представляет ценность, икону расчищают.

Сколько надежд, сколько волнующих переживаний у сотрудников наших реставрационных мастерских перед такими досками, когда они уже находятся у них «в производстве»!

Вот, например, икона довольно заурядного письма XVII в. Снимок, однако, показывает, что под этим поздним слоем живописи очень интересная по композиции икона Новгородской школы самого начала XV в. Какая удача! Надо скорей приступать к расчистке: ведь, быть может, нашим глазам откроется новый замечательный памятник древнего отечественного искусства.

А какая радость, когда в расчищенном «для пробы» квадратике выглянет в буквальном смысле из тьмы веков первоначальная живопись (так называемый авторский слой) в такой радужной симфонии чистых красок, что сразу угадываешь руку вдохновенного мастера!

Спасение древнего художественного произведения, вторичное его открытие, подлинное его воссоздание для новой жизни — это благороднейший труд, требующий и больших знаний, и вдохновенного рвения, и глубокого понимания всей важности выполняемой задачи. Как-никак, дело идет о славе нашей древней культуры. И потому велика должна быть всеобщая

признательность нашим художникам-реставраторам, всем нашим музейным работникам, которые принимают в нем участие.

Всякий образованный человек знает, что Россия дала миру литературу, непревзойденную в веках по своей значительности, и что русская музыка явилась откровением в мировой музыкальной культуре. Реставрация древних памятников нашей живописи неоспоримо доказывает, что русская художественная культура была одной из самых высоких, самых развитых и самых плодовитых в средневековой Европе.

Подлинно грандиозна совершенная работа, и только недостаточность выставочных помещений не позволяет пока что выявить всех новооткрытых сокровищ. Но дело далеко не завершено. Обширные пространства русского Севера все еще хранят огромные и неизведанные художественные богатства. Да и нет, вероятно, такого угла в нашей стране, который не следовало бы еще и еще обследовать. Ибо в Древней Руси художественное творчество было неотделимо от самой жизни.

* *
*

Дерзания покорителей космоса прокладывают путь человеку в межпланетные дали, между тем как великие археологические открытия нашей эпохи позволяют глубже постигнуть историю во многих тысячелетиях, отмеченных неисчерпаемым творчеством человеческого гения, и прежде всего в искусстве, где своей мощью этот гений соперничает с природой, создавая свой собственный гармонический строй.

Но, как мы видели, шедевры искусства, некогда созданные человеческим гением, открываются не только под землей. Спасение и реставрация наших древних икон воскрешают целый мир красок, ритмов, мечтаний, наших же, русских, но нами забытых.

Прекраснейший мир древнерусской деревянной скульптуры по-настоящему был открыт лишь несколько лет назад на выставках, ей посвященных, в Москве и Ленинграде.

Мы живем в эпоху углубленного интереса ко всем культурным ценностям, созданным человечеством в прошлые века и тысячелетия. В сознании нашей силы, покоряющей силы природы, мы жаждем насладиться всеми вариациями прекрасного, всеми его ликами, в которых предки наши выразили полнее всего себя самих, свои дерзания и свои высшие устремления, ликами нам понятными и близкими, ибо законченными в своей общечеловеческой и немеркнущей красоте, и в которых поэтому мы находим и свое отражение.

В начале нынешнего века в письме к крупнейшему исследователю древнерусского искусства Н. П. Кондакову А. П. Чехов выражал надежду, что найдется человек, «который написал бы историю русской иконописи». «Ведь этому труду,— указывал он,— можно было бы посвятить целую жизнь».

Только в наши дни благодаря неустанным поискам советских искусствоведов, поистине грандиозной работе советских реставраторов постепенно открывается возможность воссоздать историю русской иконописи.

Но работы предстоит еще много. Сколько местных школ недостаточно изучено, сколько имен осталось всего лишь именами! А сколько других вообще не дошло до нас! Пусть исследование, о котором мечтал Чехов, никогда не будет исчерпывающим из-за невосполнимых утрат, но раскрытию значения и места в мировой художественной культуре древнерусского живописного творчества не жалко посвятить целую жизнь.

Особая выразительность

...Как мы знаем, икона (от греческого слова, обозначающего «изображение») возникла до зарождения древнерусской культуры и получила широкое распространение во всех православных странах. Православная церковь, боясь нового идолопоклонства, восставала против круглой скульптуры. Иконопись же нигде не достигла такого развития, как на Руси, нигде не создала столько шедевров и не стала на протяжении столетий излюбленным видом изобразительного искусства целого народа.

Первопричина этого явления самоочевидна.

Дерево, а не камень служило у нас основным строительным материалом, так что подавляющее большинство русских церквей (девять десятых) было деревянным. Значит, не только мозаике, но и фреске (живописи по свежей, сырой штукатурке) не суждено было стать на Руси общераспространенным живописным убранством храмового интерьера. Своей декоративностью, удобством размещения в храме, яркостью и прочностью своих красок (растертых на яичном желтке) иконы, написанные на досках (сосновых и липовых, покрытых алебастровым грунтом — «левкасом»), как нельзя лучше подходили для убранства русских деревянных церквей.

Недаром было отмечено, что в Древней Руси икона явилась такой же классической формой изобразительного искусства, как в Египте — рельеф, в Элладе — статуя, а в Византии — мозаика.

Вернемся к уже сказанному.

Властно приковывая к себе взоры молящихся, иконы превращали даже самую убогую церквушку в сказочную сокровищницу линейных ритмов и звонких красочных сочетаний, создававших образный строй, исполненный волнующей одухотворенности. И так же засияли они при свете лампады в крестьянской избе, просветляя своими посулами, всей своей утешительной гармонией каждодневную жизнь русского человека, в его заботах, раздумьях и тяжелом труде. А русская жизнь того времени, жизнь жестокая и бесправная, требовала ка-

кого-то утешения. Нет сомнения, красота иконы, столь созвучная сокровенной мечте об упорядоченном, справедливом мире, подчас скрашивала эту жизнь.

Красота иконы... Чтобы полностью оценить ее, нам следует вникнуть в глубинную сущность, в основное задание иконописи.

Сюжет иконы — религиозно-христианский, но отнюдь не всякое живописное произведение на религиозно-христианскую тему является иконой. Забегая вперед, покажем это на конкретном примере, точнее, на том, как относились приверженцы иконописания к новшествам, знаменующим поворот в истории русского искусства.

...Вторая половина XVII в. Расцвет иконописи давно миновал. Против церковного реформатора знаменитого патриарха Никона яростно выступает не менее знаменитый протопоп Аввакум, основатель старообрядческого раскола и замечательный писатель по силе и темпераменту своей образной русской речи.

Борьба их имеет глубокие социальные корни, вскрывающие противоречие в недрах самой христианской церкви. Вводя больший порядок в обряды, Никон стремился усилить своими преобразованиями церковную организацию, возвеличить ее власть и авторитет, и без того опиравшиеся на огромные материальные богатства. Достаточно сказать, что на землях патриарха находилось в бесконтрольном владении до ста двадцати тысяч крестьянских дворов. Отстаивая неприкосновенность «старой веры», Аввакум резко обличал представителей высшей церковной иерархии, обвиняя их в чревоугодии, пьянстве, разврате, корыстолюбии, восставал против жестокости, с которой они проводили реформы. Проповедь его находила отклик среди крестьян и посадских людей: защищая вместе с ним старину, они выражали протест против феодального гнета, прикрываемого и освящаемого церковью. Аввакум одобрял антифеодальные выступления, объявляя народное восстание небесным возмездием царской и церковной власти за их насилие. Все это закончилось трагично для «неистового протопопа». Он был заточен в монастырь и там вместе со своими ближайшими единомышленниками сожжен в срубе по царскому указу.

Борьба Аввакума с Никоном нашла свое отражение и во взглядах на искусство тогдашней Руси.

Каждому роду искусства присущи свои закономерности. В литературе Аввакум был сам новатором, но он не признавал новаторства в живописи, не допускал, например, отступления от канонического изображения юного Христа.

Вот его слова:

«По попущению божию умножившаяся в нашей русской земле иконного письма непотребные изуграфы. Пишут Спасов образ...— лицо одутловато, уста червоная, власы кудрявая, руки и мышцы толстые, тако же и у ног бедра толстые, а весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишь сабли той при бедре

не написано. И все то кобель борзой Никон враг умыслил будто живые писать. А устрояет все по фряжскому, сиречь по немецкому».

«Будто живые писать...» Неприятие этого и есть главное в негодовании Аввакума. Отойдя от иконописных канонов, русская живопись его времени не обрела нового качества (перестав быть иконой, не стало еще картиной), и потому искусство Андрея Рублева и нам представляется цельнее, значительнее и прекраснее искусства Симона Ушакова. Об этом мы подробнее скажем в дальнейшем. Но если иконнику надлежало писать человеческие образы отнюдь не наподобие живых, не означало ли его творчество полный отказ от чувственного восприятия видимого мира?

Нет, конечно.

Мы знаем, что в византийском искусстве образы как бы служили символами самой высокой одухотворенности. Принцип образа-символа (а не символа чисто схематического или абстрактного) был воспринят древнерусскими художниками. Такой образ, сам по себе или в сочетании с другими образами, мог выражать наглядно горе и радость, страдание и ликование, умиление и светлую надежду — словом, очень реальные, очень сильные и очень глубокие человеческие переживания.

Вернемся к уже сказанному. В споре с иконоборцами византийские иконопочитатели опирались на высказывания христианских мыслителей, утверждавших, что «через видимый образ наше мышление должно устремляться в духовном порыве к невидимому величию божества» и что человек возвышается «к божественному созерцанию посредством чувственных образов». Так что образность и чувственность органически входили в искусство иконописи. Однако, как мы уже отмечали, целью художника было изображение не единичного явления, а лежавшей в его основе идеи; к этой идее можно было лишь приблизиться, но ее нельзя было запечатлеть в материи. Поэтому весь образный строй иконы подчинялся определенному ритму, почти без передачи объемности и пространства, которые наделили бы изображение зримой конкретностью, и оттого совсем не интересовали художника. Перспектива была, согласно нынешней терминологии, «обратной». Художник изображал фигуры или предметы не так, как он их видел (их размеры не зависели для него от расстояния), а согласно тому, что он знал о них, изображал с разных точек зрения (например, одновременно сверху и сбоку). При этом с точек, наиболее для них выгодных, такими, какими их могли бы видеть те или иные персонажи иконы, а не мы с вами, находящиеся вне иконы. Благодаря этому почитаемая святыней икона как бы являла в себе замкнутый, ей только присущий мир.

Все это относится и к древнерусской иконописи, с той лишь очень существенной разницей, что в ней отразилось мироощущение русских мастеров, светлой радостью и жизнелюбием утепливших музыкальную живописность иконы.

В русской иконописи, пожалуй, даже меньше материальной конкретности, чем в византийской, но при этом в ней явственнее торжествует стремление к общей музыкальности композиции, а в ее образах-символах больше радостного, чисто чувственного восприятия мира, его сокровенной гармонии. И потому русская икона так неотразимо привлекательна для ценителей искусства, вне зависимости от ее религиозно-назидательного содержания.

Человеческие же образы, написанные наподобие живых, так возмущавшие «неистового протопопа», являлись отрицанием самого принципа иконописи, стремящейся через чувственное восприятие возвыситься до некоего блаженного созерцания, при котором, как в пушкинском «Пророке», открывается мир невидимый, неслышимый и неосязаемый («и горний ангелов полет... и дольней лозы прозябанье»).

Ясно, что в идеальные выразители такой созерцательной устремленности не годился представительный муж или юноша даже с самым благостным взором, но с лицом, а не ликом, вполне реальный в своем телесном обличии, будь он «толст учинен» или худощав, «весь яко немчин» или типичный русак. Тут дело не в типаже и даже не в степени выразительности определенного образа. В иконе выразительность полагалась иная, чем в картине, раз к выражаемой идее художник мог лишь приблизиться, а не точно запечатлеть ее в каком-то единичном образе или явлении.

* *
*

...Камень, которым богата долина Нила, послужил египетским зодчим для постройки пирамид, а в бедном камнем Двуречье зиккураты строились из кирпича. Природные условия во многом определили развитие человека, а природой предоставляемый материал влиял на развитие его искусства. Лес, окружавший великоросса, наложил отпечаток на его мироощущение, на его психику; лес породил древоделей, а их искусство продолжилось и в каменной резьбе. Лес же предопределил ведущую роль живописи на досках, а так как эта живопись пожелала соперничать со всякой другой, из нее выросла новая форма монументального изобразительного искусства: иконостас.

Византия, в чьих храмах алтарь отделяла невысокая преграда, по сути дела, не знала иконостаса. Постепенно разрастаясь в стену из икон, возвышающуюся перед алтарем лицом к молящимся, иконостас перенял те назидательно-живописные функции, которые в византийских храмах выполняли настенные изображения с Христом-Вседержителем в куполе.

В своем развитом виде русский иконостас являет сложное и в то же время единое гармоничное целое, включающее стройную систему образов, как бы исчерпывающую содержание основных объектов поклонения верующих.

Комплекс, не менее внушительный в своей внутренней согласованности, чем византийская монументальная роспись и как она утверждающий иерархию высших небесных сил.

Посреди главного ряда икон, самых больших по размеру, так называемый «Деисусный чин» или просто «Деисус»: Христос на троне, а по бокам, на отдельных иконах, Мария и Иоанн Предтеча, с наклоненной в его сторону головой и протянутыми к нему руками. Это — начальное ядро иконостаса с сюжетом, заимствованным у Византии, который русские мастера обогатили вписывающимися в единую композицию фигурами архангелов Михаила и Гавриила и апостолов Петра и Павла, опять же на отдельных досках. Ниже — ряд икон, так называемых местных, связанных с храмом. Выше главного яруса — иконы, посвященные христианским праздникам, еще выше — иконы с пророками и, наконец (уже в XVI в.),— с праотцами.

Начиная с XV в. иконостас становится на Руси обязательной частью внутреннего убранства каждого храма, как деревянного, так и каменного.

Господин
ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД

«Источник русской народности»

Продолжим же наше повествование.

Белинский видел в Новгороде «источник русской народности, откуда вышел весь быт русской жизни».

Когда, уже в более близкие нам времена раскрытые, то есть очищенные от позднейших наслоений, иконы засияли во всей яркости и чистоте своих красок, как будто наложенных только вчера (так высока была техника древнерусской живописи), огненная киноварь новгородских иконописцев затмила в собраниях московской купеческой знати огненную палитру самого Матисса. Добавим к уже сказанному о приезде в 1911 г. французского художника в Москву, что именно новгородские иконы вызвали его особое восхищение как «доподлинно народное искусство».

Слава «новгородских писем» — икон новгородского письма — была тогда столь велика, что многие ценители считали новгородскими чуть ли не все лучшие древнерусские иконы, а некоторые исследователи даже пытались отнести к новгородской школе Рублева и Дионисия.

Эти попытки были не обоснованны. Но не подлежит сомнению, что в XV в. новгородская школа достигла расцвета, который «оставляет позади все, что создавалось прежде» (М. В. Алпатов).

Со своими памятниками живописи и архитектуры город, гордо объявлявший себя «Господином Великим Новгородом», и его «молодший брат» Псков занимают почетное место среди сокровищниц мировой художественной культуры.

Уже в конце XI в. иностранный автор, писавший с восхищением о Новгороде, утверждал, что «лишь Рим мог равняться своим богатством с этим городом».

И, однако, не всегда и не всюду Новгород пользовался такой громкой славой. Когда, собираясь в большой поход, Святослав порешил поделить Русскую землю между своими сыновьями, к нему пришли и новгородцы просить для себя князя. Проявляя свое пренебрежение к отдаленному от Киева городу, Святослав сказал им в ответ: «Да пойдет ли кто к вам?» Так гласит летопись.

Эта отдаленность Новгорода как от Киева, так затем и от Владимира и, наконец, от Москвы была одной из причин, предопределивших его особую судьбу.

Само географическое положение Новгорода избавило его от непосредственного давления князей, претендовавших на главенство над Русью, и от участия в княжеских раздорах. Густые леса и болота, его окружавшие, спасли Новгород от монголо-татар. Быт Новгорода развивался более свободно, независимо, чем быт других русских городов. Близость к главным речным бассейнам нашей равнины с прямым водным путем в Финский залив и в Балтийское море способствовала его оживленной торговле не только с русскими удельными кня-

Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде. Начат в 1119 г.

жествами, но и с чужими краями, так что Новгород стал на несколько столетий торговым посредником между европейским Западом и азиатским Востоком. Обширны были его владения, простиравшиеся до Урала и до Ледовитого океана, и крепко его сознание своей величавой обособленности. Все это взрастило у новгородцев привычку к самостоятельности, развило дух свободы, деловитость, практичность, трезвый рассудок и четкость мысли в сочетании с предприимчивостью и удальством.

Но всего этого не оказалось достаточно для социальной гармонии в этой богатой феодальной державе, где власть князя была настолько ограниченной и неустойчивой, что новгородский строй можно признать в своем роде республиканским.

Вече, где сходился народ, почитавшееся верховным государственным органом... Вечевой колокол, звучавший как признание свободного волеизъявления... Все так. Но мы знаем, что могущественное боярство и высшая церковная власть в конце концов подчиняли себе вече. Однако уже то, что «черные люди», то есть мелкие торговцы и ремесленники, могли на вече открыто высказывать свои пожелания, придавало общему облику новгородской жизни известную демократичность.

«Черным людям» туго приходилось в боярской республике. Наш крупнейший дореволюционный историк В. О. Ключевский пишет: «Природа новгородской земли, рано вызвав оживленный и разносторонний торгово-промышленный оборот, открывала населению обильные источники обогащения. Но богатства распределялись с крайней неравномерностью, которая, закрепившись политическим неравенством, разбила общество на дробные части и создала **социальную рознь**, глубокий антагонизм между имущими и неимущими, между правящими и работающими классами». Эта рознь порождала смуты в течение всей истории Новгорода.

Но точно так же, как голос народа подчас шумно пробивался на вече, народное демократическое начало властно и ярко, как, пожалуй, нигде на Руси, проявлялось в художественном творчестве, неизгладимо накладывая свою печать на всю великую новгородскую школу живописи и зодчества.

И. Э. Грабарь дал замечательно точную характеристику новгородского искусства:

«Одного взгляда на крепкие, коренастые памятники Великого Новгорода достаточно, чтобы понять идеал новгородца, доброго вояки, не очень обтесанного... но себе на уме... В его зодчестве такие же, как сам он, простые, но крепкие стены, лишенные назойливого узорочья, которое с его точки зрения «ни к чему», могучие силуэты, энергичные массы. Идеал новгородца — сила и красота его — красота силы. Не всегда складно, но всегда великолепно, ибо сильно, величественно, покоряюще. Такова же и новгородская живопись — яркая по краскам, сильная, смелая, с мазками, положенными умелой рукой, с графами, прочерченными без колебаний, решительно и властно».

* *
*

«Где только возможно, знание должно быть внедряемо в ум другого тем самым путем, каким оно было впервые открыто» — так советовал английский мыслитель и ученый Бэкон. И в самом деле, процесс научного открытия — от первой догадки, от импульса, с которого все началось, до завершающей стадии исследования — наглядно вскрывает сущность этого открытия, выявляя его закономерность. Художественному творчеству также присущи свои закономерности — от начального импульса до воплощения родившегося замысла. И каким бы прекрасным ни являлся сам по себе шедевр искусства, нам важно понять тот импульс, который вдохновил его создание. Импульс — не только общий, чисто эстетический, вытекающий из осознанного стремления к прекрасному, а конкретный, пусть даже не определяющий всей совокупности художественных достижений, но логически закономерный и животворный.

Подобно красоте памятников Владимиро-Суздальской Руси, красота памятников древнего Новгорода так захватывает нас,

что мы воспринимаем как обязательную для каждого русского человека истину пушкинские слова в письме к Чаадаеву: «...клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков...»

Да, несмотря на все то сумрачное, жестокое, беспощадное, что содержит в себе эта история, мы вправе гордиться ею. И мы вправе чтить ее, с сыновним благоговением повторяя пушкинские слова, уже потому, что она оставила миру такую о себе память, как, например, здесь, в Новгороде, в его детинце (кремле), собор св. Софии, а на подступах к городу — Георгиевский собор Юрьева монастыря. Да сохранят же века эти великие памятники всепобеждающей красоты, созданные на нашей земле, нашим народом!

Исполненные настоящего чувства величия, эти соборы — плоть от плоти истории наших предков.

Мы уже говорили о новгородской Софии, воздвигнутой в XI в. новгородским князем Владимиром, пожелавшим сравняться в строительстве своем с отцом Ярославом Мудрым, повелителем Киевской державы. Цепная реакция самоутверждения. Как киевская София выражала волю к самоутверждению этой юной державы и потому, соревнуясь в величии с Софией константинопольской, отличалась от нее новыми, самобытными чертами, так и новгородская София в таком же соревновании отличалась от Софии киевской. Новгородская София построена под явным воздействием знаменитого киевского собора. Но ее величавая лаконичность, ее стройный массив с мощными лопатками, срезанными у основания закомар, органическая монолитность ее тесно сгрудившегося пятиглавия — это уже от Новгорода.

Подплывая по Волхову к славному городу, русские люди или иностранные купцы видели прежде всего на высоком берегу реки пятиглавие Софии. Недаром говорили новгородцы: «Где София, там и Новгород».

Проследим дальше выявление в искусстве новгородской самобытности. Все тот же созидательный импульс определяет постройку Георгиевского собора.

Начало XII в. Времена изменились. Из правителей новгородские князья постепенно превращаются в наемных начальников дружины, охраняющей город с его владениями. Князья теряют детинец и вместе с ним Софийский собор, который переходит во владение новгородского архиепископа. Князья обосновываются на Городище и строят монастыри-крепости с храмами, знаменующими последнюю попытку утверждения княжеского авторитета перед лицом торжествующей вечевой республики. Там у них свое духовенство, не подчиняющееся архиепископу. Так, когда последний воспротивился из политических соображений женитьбе князя Святослава на новгородке, тот, согласно летописи, «веньцяся своими попы у святаго Николы».

Как былинный богатырь, во всем своем неприступном величии и славе, возвысился среди окрестных просторов самый замечательный из этих княжеских храмов — Георгиевский собор Юрьева монастыря. Строил его зодчий Петр (летопись сохранила его имя; он же, вероятно, построил до этого два других княжеских собора), которого, без преувеличения, можно признать одним из крупнейших художников средневековья. Преодолевая чисто княжеское самоутверждение заказчика, искусство зодчего выросло в глубоко осознанное, истинно русское явление в своем, сугубо новгородском, преломлении. Ибо тут и монолитность, и эпическая мощь, и покоряющая простота.

Медленно, то и дело останавливаясь, обойдите этот собор. Все та же гладь непроницаемых стен, расчлененных мощными лопатками. Но благодаря асимметрии трехкупольной композиции собора каждый раз перед вами откроется какой-то новый его облик, какой-то новый, застывший в камне, грандиозный музыкальный аккорд. А в самом храме вас охватит ощущение единства окружающего вас внутреннего архитектурного пространства, как бы устремленного к куполу. Порыва, нигде не задерживающегося, сразу все поглощающего, а не искусно распределенного в своей последовательности. И в этом новгородский зодчий Петр властно отходит от византийско-киевской традиции.

...В 1136 г. новгородское боярство полностью захватывает власть в свои руки; князья вынуждены примириться со своим подчиненным положением. При содействии высшей церковной власти начинает утверждаться феодальная боярская верхушка, все явственнее звучит голос городских общин — ремесленников, так называемых «черных людей».

Строительство идет полным ходом, храмов воздвигается, пожалуй, даже больше, чем прежде, но это уже не соборы-титаны, а кряжистые одноглавые домовые церкви, менее парадные, интимные (особенно в интерьере), но продолжающие и развивающие новгородскую архитектурную традицию предельной лаконичности и могучей пластической выразительности.

Новгород в основном был деревянным городом, но из его памятников архитектуры дошли до нас только каменные. Да и многих из тех, что сохранили века, постигла горькая участь уже в нашу эпоху — во время Великой Отечественной войны.

Новгород, избежавший ужаса дикого монголо-татарского разорения, стал жертвой разорения, быть может, еще более яростного и губительного в своей обдуманной целеустремленности, учиненного на нашей земле фашистскими захватчиками. Их артиллерия била по пригородным церквям, расположенным на правом берегу Волховца, который тогда являлся передним краем обороны советских войск. В груды развалин фашисты превратили такие прославленные памятники новгородского зодчества, как храмы Спаса-Нередицы, Успения на

Церковь Спаса на Нередице близ Новгорода. 1198 г.

Волотовом поле, Спаса на Ковалеве, Михаила на Сковороде, Благовещения на Городище с их бесценными фресками XII—XIV вв. Они разорили десятки других памятников, сорвали металлические кровли с уцелевших древних построек, сожгли богатейшее убранство многих церквей, похитили, что успели.

Памятники архитектуры, по мере возможности, были восстановлены советскими людьми. Любуясь ими теперь, мы преклоняемся перед упорным трудом, глубокими знаниями и пламенным энтузиазмом всех тех, кому мы обязаны их возрождением из пепла. Но памятники живописи... Ведь многих из них не восстановить. Они навсегда утрачены. И мы можем судить о погибших только по старым репродукциям.

Великое искусство живописи... Как любили это искусство древние новгородцы! И как органически вплеталось оно в их богатую красками жизнь, с шумными гуляниями вдоль широкой реки, расцвеченной бесчисленными парусами, на богатых пирах — братчинах, где лились дорогие фряжские вина, а на столах сверкала расписная поливная иранская посуда; жизнь в летний ли солнечный день, когда радовало яркое небо, от которого еще ярче сияли купола, еще красивее ложились голубые тени на выступающую из зелени белизну хра-

Ангел Златые Власы. XII в. Новгородская школа. Гос. Русский музей.

мов и заманчиво золотились хитрые женские украшения, вырезанные из прибалтийского янтаря; или в лютый мороз, когда жар иконописи казался созданным для того, чтобы утеплить и заиндевевшее окно, и саму душу; жизнь в дурмане долгих стояний при свете свечей перед алтарями; жизнь часто трудную, особенно для посадского люда, но все же с вечевой вольницей, с яркими впечатлениями, да с теми грезами, что тешили былинного новгородского гостя Садко, бившегося об заклад, что в Ильмень-озере водится рыба — золотые перья.

В той же степени, как быт Флоренции или Венеции, весь быт Господина Великого Новгорода был радужно озарен живописью. Живописью, столь же лаконичной в своей графической точности, столь же ясной всем своим внутренним строем, столь же выразительной в каждой детали, как и новгородское зодчество. И такой яркой и звонкой в своих чистых цветовых сочетаниях! Истинно жаром красок, разительной непосредственностью и благородством художественного вдохновения радовала древних новгородцев и радует нас по сей день великая новгородская живопись.

В этой живописи, чуть ли не с ее зарождения и во все последующие века, проявляется с особой силой, с особой настойчивостью народное начало.

Устюжское Благовещение. Икона новгородской школы. XII — начало XIII в.
Гос. Третьяковская галерея.

...В старинном русском стихе точно указано, кого берут под свое покровительство различные святые:

Хлор и Лавор — лошадок,
Власий — коровок,
Настасий — овечек,
Василий — свинок,
Мамонт — курок,
Зосим Соловецкий — пчелок
Стаями, роями,
Густыми медами...

Такое практически-хозяйственное отношение к функциям и значению христианских святых найдет широкое отражение в новгородской живописи.

Унаследованное от язычества теснейшее переплетение религии с бытом, божественных сил с силами природы и ее благами издавна наложило свой отпечаток на древнерусское народное мироощущение.

Иконописец никогда не писал с натуры. Как мы уже говорили, он стремился запечатлеть идею. Для новгородской живописи особенно характерно желание сделать идею предельно ясной, реально ощутимой, доступной.

Среди дошедших до нас самых ранних новгородских икон имеются шедевры мирового значения. Таков, например, «Ангел Златые власы» (в Русском музее в Ленинграде), написанный, вероятно, в конце XII в. Какая высокая, чистая красота в этом незабываемом образе! Еще явственна печать Византии

Спас Нерукотворный. Новгородская школа. XII в. Гос. Третьяковская галерея.

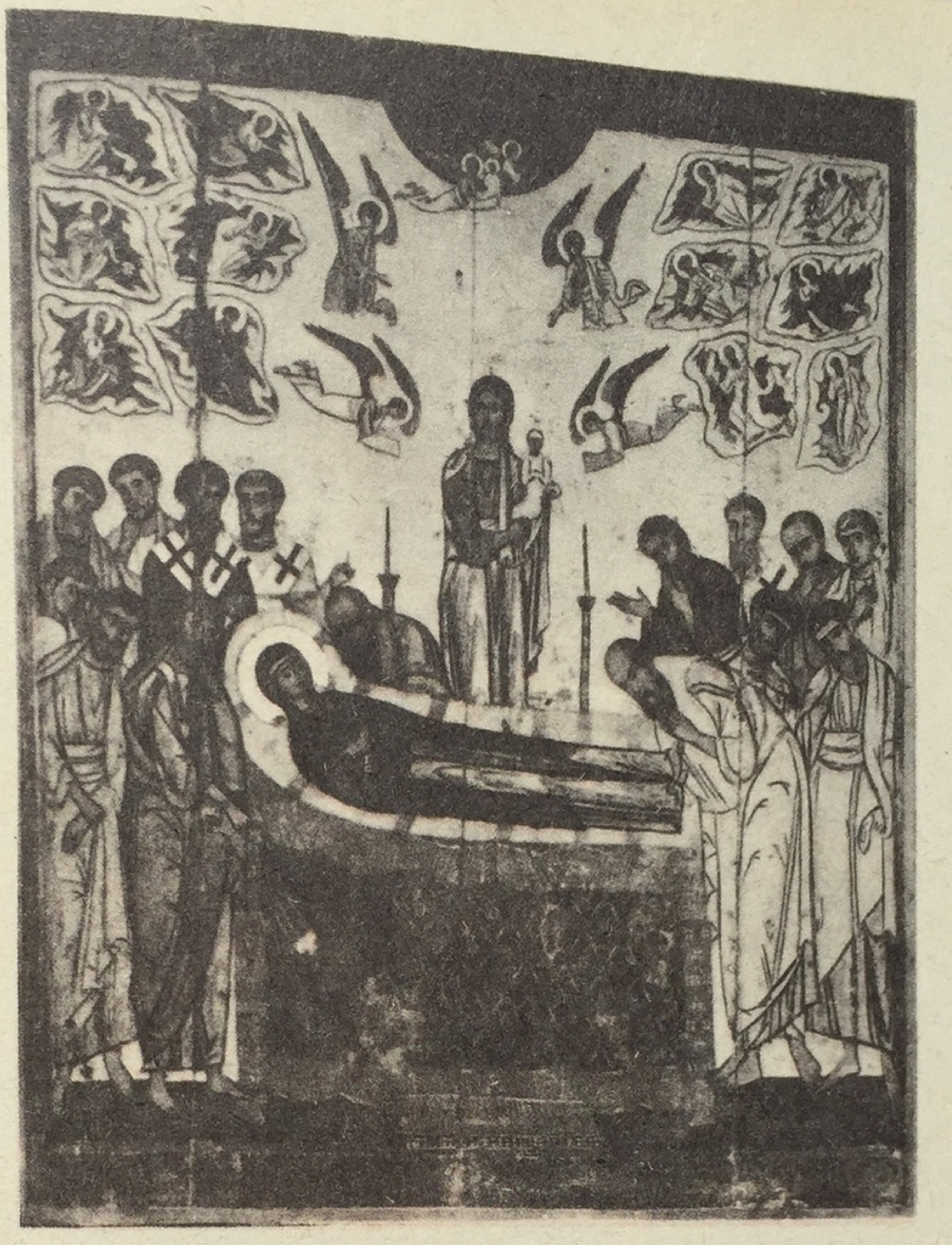
и нечто подлинно эллинское светится в прекрасном овале лица с нежным румянцем под волнистыми волосами, разделанными золотыми нитями. Но печаль в глазах, такая лучистая и глубокая, вся эта милая свежесть, вся эта волнующая красота не есть ли уже отражение русской души, готовой осознать свой особый удел с его трагическими испытаниями?

«Устюжское Благовещение» (примерно того же времени; в Третьяковской галерее), так названное по древнему (ошибочному) преданию о происхождении этой знаменитой иконы. Прекрасны лица, прекрасны фигуры, и мы ясно распознаем в них отголоски киевско-византийских мозаик.

В не менее знаменитом «Спасе нерукотворном» по-разному изогнутые брови придают лику Христа особую выразительность, подобно тому как асимметрия, кривизна линий наделяют пластической выразительностью новгородские храмы.

В иконе новгородской школы «Успение» (первая половина XIII в.; она, как и «Спас», тоже в Третьяковской галерее) некоторые фигуры апостолов буквально потрясают нас жизненной правдой тех глубоких переживаний, что запечатлел в них неведомый нам вдохновенный художник. И эту правду никак не умаляют ни отсутствие привычной для современного глаза трехмерности, ни условность всей композиции. Извечное

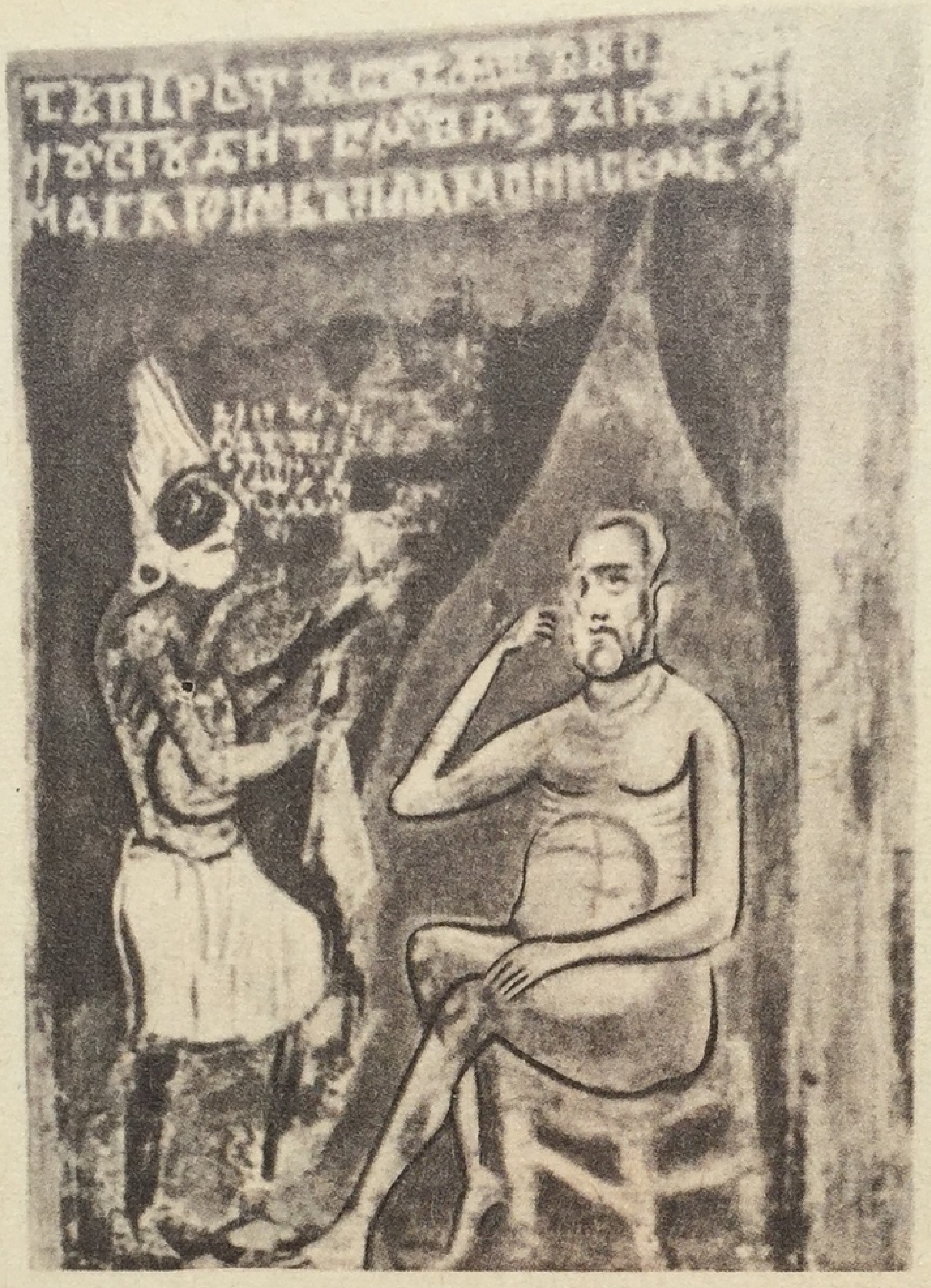
Успение. Новгородская школа. Первая половина XIII в. Гос. Третьяковская галерея.



трагическое недоумение перед тайной смерти и стремление постичь ее переданы с поразительной наглядностью в образе апостола, с болью в душе напряженно вглядывающегося в черты умершей богоматери. А перед ложем покойной на низкой скамейке — ее красные башмаки. И это напоминание, такое простое и задушевное, о том, что Мария совсем недавно была жива, утепляет всю сцену, придает ей глубоко человеческое звучание.

В погибшей росписи Спаса-Нередицы была такая фреска: «Богач и черт». Надпись на ней передавала нам их диалог. Изнемогая в аду от огня, голый богач просит хоть каплей воды остудить ему язык. Но премерзкого вида черт отвечает ему, протягивая нечто вроде паникадила: «Друже богатый, испей горящего пламени». Этот наглядный образец новгородского народного юмора как-то особенно остро вводит нас в самую гущу средневековой новгородской жизни с ее социальными противоречиями, то тщательно затушевываемыми, то бурно выступающими наружу.

Скажем тут же, что за последние два десятилетия мы вошли с этой жизнью в такое близкое общение, которое и не снилось прежним исследователям нашего далекого прошлого. Причем можно утверждать, что оно будет отныне постоян-



Богач и черт. Фреска Церкви Спаса на Нередице. 1199 г.

но расширяться и углубляться. Об этом стоит упомянуть перед тем, как продолжить наш рассказ о дальнейших судьбах новгородского искусства.

В 1951 г. под руководством одного из наших крупнейших археологов — А. В. Арциховского в Новгороде были предприняты раскопки, которые продолжаются по сей день. Прекрасная сохранность дерева в условиях новгородской почвы (влажной и при этом непроницаемой для воздуха) позволила собрать богатейший материал, дающий представление о, казалось, навеки утраченном облике древнерусского города.

Ведь из дерева в Новгороде сооружались крепостные стены и башни, прокладывались уличные мостовые, строились убогие хижины и боярские хоромы, равно как и подавляющее большинство церквей.

Что же таит в себе новгородская почва? П. И. Засурцев дает такой ответ в своей интересной книге «Новгород, открытый археологами»: «...в новгородской земле лежат настилы всех уличных мостовых[1], площадей, пристаней и т. д. от самого их возникновения и до конца XV века, остатки частоко-

[1] На одной из новгородских улиц раскопками вскрыто девятнадцать рядов мостовых, уложенных на протяжении XI—XVII вв. Отметим, что первые мостовые появились (в Париже) лишь в конце XII в.

лов, ограждавших древние усадьбы, и остатки подавляющего большинства деревянных построек, сменявших друг друга на протяжении многих веков. Если перевести это на наш язык цифр, то будут сотни километров настилов, мостовых, тысячи дворов и сотни тысяч самых разнообразных построек и сооружений».

За двенадцать лет работ на территории Новгорода была вскрыта площадь почти в один гектар (Неревский раскоп). По характеру домов, по составу находок удалось выяснить, кто жил в том или ином доме — боярин, священник, торговец, ремесленник или простой дворовый человек. Установлено, что середина XII в.— высший этап в развитии однорубных построек. П. И. Засурцев полагает, что как своими пропорциями, так и суровым обликом большие однорубные дома должны были напоминать тогдашние новгородские церкви. В раскопе было собрано около ста тысяч разнообразных предметов — от женских украшений и детских игрушек до архитектурных деталей построек. Но это еще не самые сенсационные находки.

26 июля 1951 г., спустя ровно две недели после начала раскопок, молодая работница Нина Акулова (запомните это имя: оно вошло в историю науки) нашла прямо на мостовой XIV в., в щели между двумя плахами настила, плотный свиток бересты, на поверхности которого сквозь грязь просвечивали четкие буквы. Окликнули А. В. Арциховского. Взглянув на свиток, он не мог в течение минуты произнести ни одного слова. Наконец, срывающимся голосом выкрикнул: «Я этой находки ждал двадцать лет!»

Рассказ об этом знаменательном событии мы заимствовали из увлекательной книги одного из участников новгородских раскопок профессора В. Л. Янина «Я послал тебе бересту».

Сам А. В. Арциховский, публикуя первые десять берестяных грамот, писал: «Чем больше будут раскопки, тем больше они дадут драгоценных свитков березовой коры, которые, смею думать, станут такими же источниками для истории Новгорода Великого, какими для истории эллинистического и римского Египта являются папирусы».

Число обнаруженных берестяных грамот достигает теперь уже нескольких сотен. Общепризнано, что это одно из самых замечательных археологических открытий XX в.

Что же представляют собой эти свитки, ныне хранящиеся в Государственном Историческом музее в Москве? Каково их происхождение и назначение и почему в таком количестве, при этом в разных местах, оказались они в земле?

«Большинство их,— пишет В. Л. Янин,— сохранилось в обрывках... Открытие берестяных грамот не было связано с обнаружением какого-нибудь архива. Нет, они встречались в слое подобно таким привычным для археолога массовым категориям находок, как, например, железные ножи или

стеклянные бусы. Берестяные грамоты были привычным элементом новгородского средневекового быта. Новгородцы постоянно писали и читали письма, рвали их и выбрасывали, как мы сейчас рвем и выбрасываем ненужные или использованные бумаги».

Значит, это — обрывки живой речи или деловой записи, отражающие какие-то нужды, чувства, решения, пожелания, расчеты, домогательства, споры, тяжбы, досады или радости людей того времени. Тут же отметим, что название «берестяные грамоты» отнюдь не произвольное: в текстах встречаются и слово «грамота» и просто «береста» («Я послал тебе бересту, написав...»).

Хоть и в обрывках, грамоты эти дошли до нас не только благодаря замечательным свойствам новгородской почвы. Будь они написаны чернилами, сырость размыла бы текст. Ведь дело в том, что буквы в них процарапаны, точнее, выдолблены острым орудием. Такие инструменты — «писала» — были также найдены в земле (свыше семидесяти в Неревском раскопе). Это костяные, металлические, а то и деревянные стержни с острием на одном конце, с лопаточкой на другом и с отверстием (подчас в виде очень выразительной звериной пасти) для привешивания к поясу. Знаменательно, что как в Новгороде и Пскове, так и в Киеве, Чернигове, Смоленске, Рязани и на многих городищах археологам уже прежде попадались такие стержни. Но пока грамоты не были обнаружены, стержни фигурировали в музейных описях как «булавки», «обломки браслетов» или даже «ложечки для причастия»...

Подавляющее большинство берестяных писем было обнаружено в слоях XIII и XIV вв. Степень грамотности различна, возможно, что некоторые написаны под диктовку профессиональными писцами. Однако благодаря этим грамотам теперь уже не подлежит сомнению, что в средневековом Новгороде написанное слово было привычным средством общения. Давнишнее мнение, будто грамотность была тогда всего лишь привилегией княжеско-боярских и церковных кругов, можно считать окончательно опровергнутым.

Вот интересное заключение Б. А. Рыбакова:

«Существенным отличием русской культуры от культуры большинства стран Востока и Запада является применение родного языка. Арабский язык для многих неарабских стран и латинский язык для ряда стран Западной Европы были чуждыми языками, монополия которых привела к тому, что народный язык государств той эпохи нам почти неизвестен.

Русский же литературный язык применялся везде — в делопроизводстве, дипломатической переписке, частных письмах, в художественной и научной литературе. Единство народного и государственного языка было большим культурным преимуществом Руси перед славянскими и германскими странами, в которых господствовал латинский государственный язык. Там не возможна была столь широкая грамотность, так

как быть грамотным означало знать латынь. Для русских же посадских людей достаточно было знать азбуку, чтобы сразу письменно выражать свои мысли; этим и объясняется широкое применение на Руси письменности на бересте и на «досках» (очевидно, навощенных)».

Кто только не писал на бересте!

«Поклон от Грикши к Есифу. Прислав Онанья, молви... Яз ему отвечал: не рекл ми Есиф варити перевары ни на кого. Он прислал к Федосьи: вари ты пиво, седишь на безатщине, не варишь жито...»

В. Л. Янин так расшифровывает эту оборванную бересту: Есиф — господин, феодал, землевладелец. Онанья — его приказчик. Грикша и Федосья — зависимые от Есифа крестьяне. Федосья «сидит на безатщине», то есть пользуется каким-то вымороченным имуществом, участком, с которого раньше оброк Есифу платил, вероятно, ее отец. Онанья потребовал у Грикши, чтобы тот варил пиво. Грикша отказался: насчет пива у него с Есифом никакого условия не было. А вот Федосья обязана варить для Есифа пиво, потому что пиво для Есифа варил ее отец, на участке которого она теперь сидит.

Оборванный свиток бересты, пролежавший шесть веков в земле,— обрывок давнишних человеческих отношений, вдруг, как сама жизнь, затрепетавших перед нами во всей своей свежести.

А вот любовное послание XII в.:

«От Микити ко Улиааниц. Пойди за мьне. Яз тьбе хоцю, а ты мене. А на то послух Игнат Моисиев...»

Расшифровка: Никита просит Ульяницу выйти за него замуж; он узнал от Игната Моисеева, что его любовь не осталась безответной.

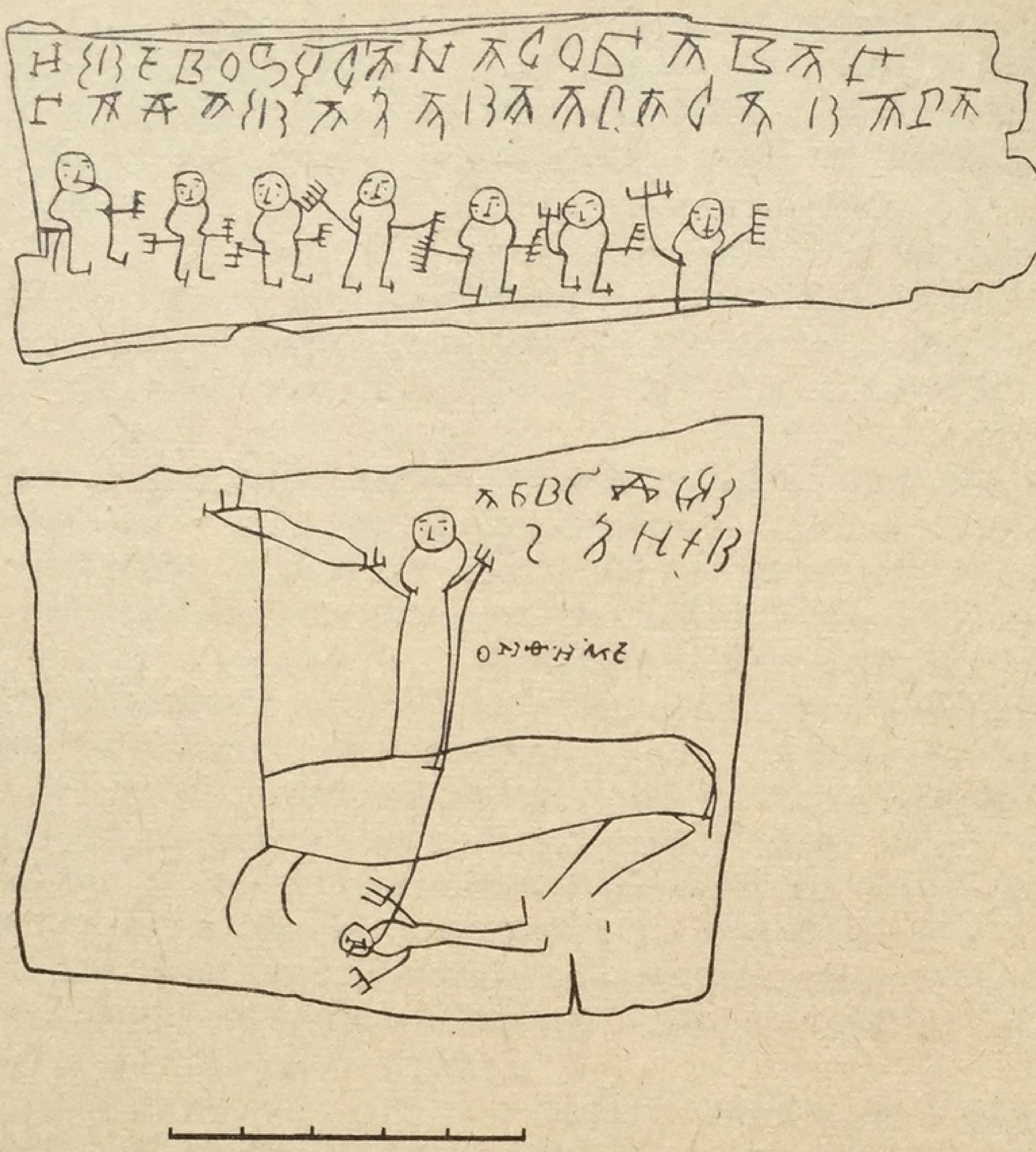
«А ты, Репех, слушайся Домны»,— гласит другая грамота.

И еще забавная для нас двухстрочная береста: «Невежя писа, не дума каза, а хто се цита...», то есть «Невежа написал, не думая показал, а кто это читает...» Это, очевидно, школьная шутка, при этом довольно хитрая, вначале поставившая в тупик ученых-исследователей: оказалось, что буквы обоих строк надо читать не подряд, а по вертикали!.. Хотя конец и оборван, ясно, что того, «кто это читает», обругали, по крайней мере, дураком.

Жил-был в Новгороде мальчик Онфим, пяти — семи лет от роду. И обучался этот мальчик грамоте. Царапал на бересте буквы и слоги. А когда ему надоедало учение, забавлялся на той же бересте рисованием.

Целая охапка берестяных листов, процарапанных мальчиком Онфимом, была обнаружена в прослойке рядом с древней мостовой, где, по данным дендрохронологии («дендрос» по-гречески — дерево), пролежала более семисот лет.

Мы ничего не знаем о судьбе мальчика Онфима. Но имя его перешагнуло через века. Новгородским берестяным грамо-



Рисунки мальчика Онфима на берестяных грамотах. Гос. Исторический музей.

там посвящено уже много публикаций (у нас и за рубежом), и почти каждая иллюстрирована рисунками Онфима (ныне выставленными в особой витрине в Историческом музее в Москве).

Стиль, отражающий мироощущение эпохи, возникает в процессе зрелого художественного творчества. Рисунки Онфима бесхитростные, чисто детские; так, например, рисуют и его нынешние сверстники. Но рисуют они другое. Значит, уже по тематике рисунки Онфима как-то отражают эпоху.

Наступила героическая пора новгородской истории. Очень возможно, Онфиму суждено было дожить до Ледового побоища, славных побед Александра Невского над шведами и германцами. А уже в раннем детстве рассказы о ратных подвигах поражали, вероятно, его воображение. И вот, вспомнив, быть может, икону, изображавшую св. Георгия Победоносца, копьем пронзающего дракона, рисует он самого себя в виде человечка, стоящего на коне и копьем приканчивающего поверженного супостата. Имя Онфима нацарапано тут рядом с фигурой победителя, прямо указывая на то, что таким героем он захотел изобразить самого себя. А на других его рисунках — свирепый зверь с высунутым языком и спиралью закрученным хвостом, большеголовое страшилище с крохотными руками, опять кони,

причем на одном из них сразу два всадника (возможно, отец Онфима и он сам), поверженные враги, воины в шлемах (полностью соответствующих дошедшим до нас шлемам XIII в.). И наряду с этим слова: «На Домитре возяти доложиве», которые А. В. Арциховский снабжает таким комментарием: «Речь идет о взыскании долга или недоимки. Подобным операциям часто посвящены берестяные грамоты. Увы, даже маленький мальчик, живя среди деловых людей, сделал, упражняясь в грамоте, выписку из делового документа».

Так рисунки и упражнения Онфима открывают нам мир, исполненный бранной славы и тревоги, фантастических страхов и самых трезвых расчетов, мир, в котором формировалось сознание новгородского мальчика тех времен.

Берестяные грамоты подтвердили предположение советских историков, что не купцы, а феодалы-землевладельцы были подлинными хозяевами Новгорода и главными эксплуататорами новгородских ремесленников и крестьян: им принадлежали села и пашни, рыбные ловы и промысловые леса, а купцы служили им лишь посредниками. Обнаружено два послания одного из таких бояр, при этом очень знатного и прославившегося в истории Новгорода XIV в.— Онцифора Лукича, из рода Мишиничей, который был и посадником, и военачальником. В своих писаниях на бересте этот важный государственный деятель проявляет себя не только большим любителем пшенной каши, но и дотошным хозяином, привыкшим вникать в каждую мелочь, тщательно следящим за тем, чтобы каждое его распоряжение неукоснительно исполнялось, боярином-скопидомом, внушающим своим домочадцам, что деньгу надо копить, никогда ни за что не переплачивать и т. д.

Берестяные грамоты содержат множество бытовых подробностей, которых нет ни в летописях, ни в официальных актах, написанных на дорогостоящем пергаменте. Какой жизненной достоверностью дышат, например, такие расшифрованные строки, в которых речь идет, очевидно, о беглом холопе: «От Федора к Ксении. Если Матвея поймали, хорошо его скуйте, а цепи сумейте достать. Прикуйте в пивном подклете. Дайте его Константину, пусть сторожит до моего приезда».

Быт боярский, купеческий, церковный, быт ремесленников, холопов, крестьянские повинности и протесты, классовый антагонизм, ростовщичество, судопроизводство, связи с чужими краями, отзвуки язычества в сочетании с христианским вероучением, война и мир, как их переживали новгородцы,— во все это мы будем проникать все интимнее, читая и расшифровывая процарапанную бересту. Ведь нас, конечно, еще ожидает много, много находок. И мы потому так долго остановились на берестяных грамотах, что они открывают нам доступ к той новгородской действительности, в лоне которой развивалось новгородское искусство. Из всех художественных центров средневековой Европы, пожалуй, пока что только Новгород столь щедро предоставил такого рода возможность потомству.

Собственный художественный стиль

Возвращаясь непосредственно к искусству, приведем горестное свидетельство:

«Росписи Спаса-Нередицы (1199 г.), являвшиеся крупнейшим средневековым живописным ансамблем не только в России, но и во всей Европе, были почти полностью варварски уничтожены фашистами... Для русской культуры гибель росписей Нередицы — это ничем не вознаградимая утрата, потому что в них новгородские черты выступали с такой силой, как ни в каком другом памятнике. Фрески Нередицы поражали своей изумительной сохранностью и ни с чем не сравнимой полнотой в подборе сюжетов, которые почти исчерпывающим образом знакомили зрителя с системой средневековой росписи. Кто не имел счастья видеть фрески Нередицы, тому трудно составить достаточно полное представление о монументальной живописи средних веков» (В. Н. Лазарев).

Вместе с росписями Нередицы росписи церквей Благовещения в Аркажах (близ Новгорода) и св. Георгия в Старой Ладоге (северном новгородском пригороде)[1] ясно показывают, что в Новгороде к концу XII в. сложилась своя школа фрескистов. Школа эта претворила все свое и заимствованное извне в единый стиль, который, по мнению авторитетнейших искусствоведов, может быть признан, без оговорок, новгородским.

Чем же так поражали самые замечательные памятники этого стиля — знаменитые нередицкие фрески, разрушенные вражеским огнем?

Сама церковь Спаса на Нередице ныне восстановлена из руин. Возвышаясь среди равнинного пейзажа над гладью вод, этот небольшой, однокупольный кубический храм радует нас некоей природной крепостью, живописной непринужденностью, столь характерной для новгородской архитектуры, допускавшей и скошенность углов, и неровности плоскостей.

Внутренняя роспись Нередицы не выделялась особой утонченностью, колористической или графической изысканностью. Но в образах святых с горящими глазами, выстроенных по стенам лицом к зрителю, грозно внушительных в своей неподвижности или мерной, тяжелой поступи, дышала некая первозданная мощь. Подлинно народная, мы бы сказали даже крестьянская сила, волевая и мужественная, искала и нашла свое выражение в этом искусстве, наполнившем новым содержанием византийско-киевский канон. Вглядитесь хотя бы в черты пророка Аарона. Какая чудовищная бушующая энергия бродит в этом старческом образе, в его глубоких морщинах, в каждой пряди волос, в стихийном водовороте его полукружьями вылепленной бороды!

---

[1] После гибели нередицких фресок фрески в Старой Ладоге — крупнейший из сохранившихся памятников русской монументальной живописи домонгольской поры.

Кто же этот седовласый Аарон — библейский ли первосвященник, или старый новгородский рыбак, каким был, возможно, отец самого фрескиста?

В своем широком размахе, как бы преодолевающем пространство, роспись покрывала весь храмовый интерьер, торжествуя над архитектурой и со всех сторон властно обступая молящихся.

В росписи Нередицы, по-видимому, участвовало несколько мастеров. Кто знает, быть может, новонайденная береста откроет нам когда-нибудь их имена...

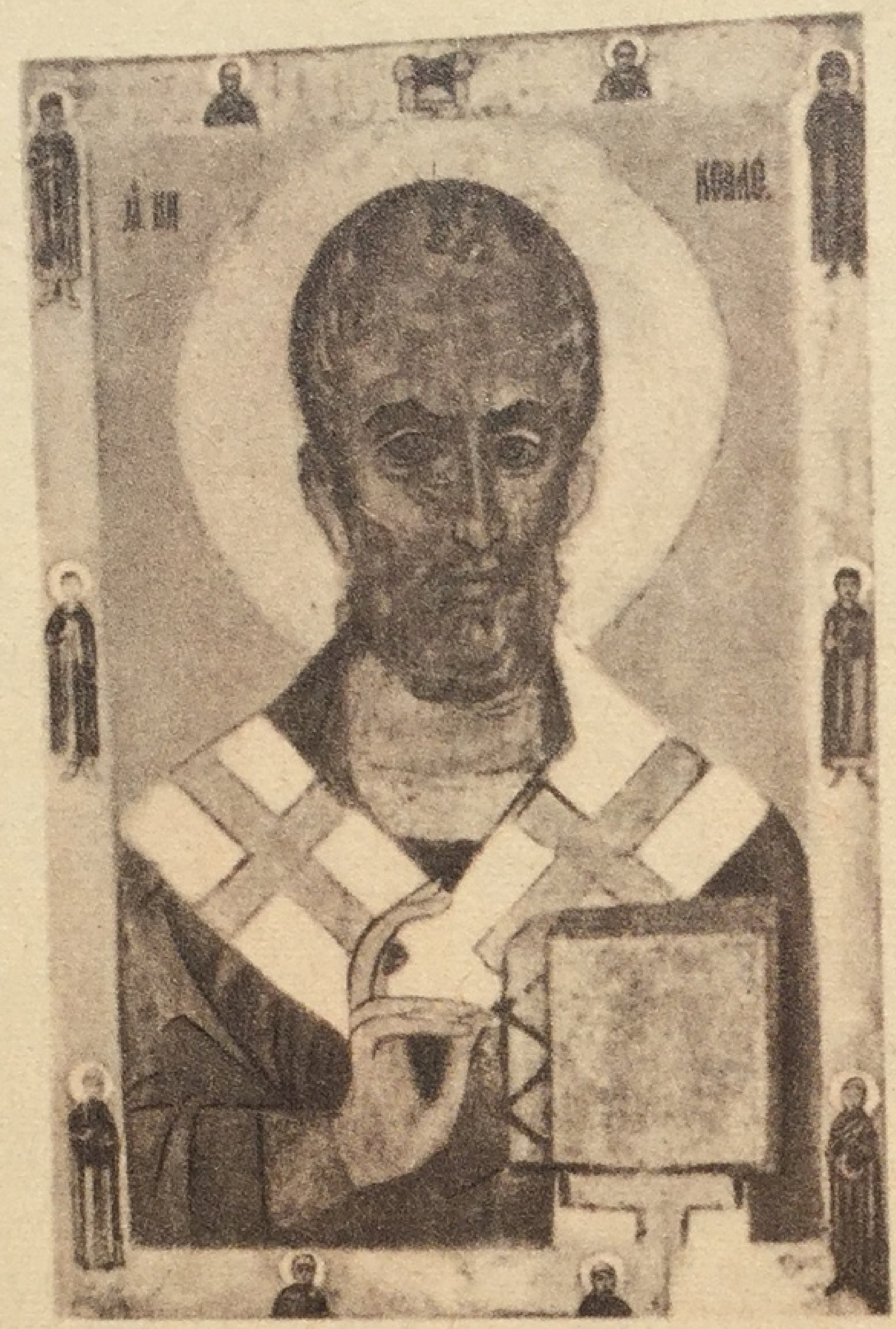
Новгородская живопись отмечена в конце XII в. характерным новшеством. Исчезают восходящие к византийско-киевской живописной традиции мягкие светотеневые переходы, придававшие некоторую объемность образу. Их сменяют так называемые свет́а, резкие белые блики, своим сплетением подчас образующие своего рода орнамент, исполненный волнующей выразительности, усиливающей эмоциональное воздействие изображения.

Новгородская иконопись вступает на путь, который приведет ее к расцвету.

Образ святого видоизменяется, обретая совершенно новые черты.

Князь Ярослав Всеволодович, подносящий модель церкви Христу. Фрагмент фрески церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.

Пророк Аарон. Фрагмент фрески церкви Спаса на Нередице. 1199 г.



Николай Чудотворец. Новгородская школа. Нач. XIII в. Гос. Третьяковская галерея.

Две знаменитые новгородские иконы св. Николая: одна, написанная в самом начале, другая — в самом конце XIII в., дают нам наглядное представление о происшедшей за этот промежуток времени эволюции новгородского искусства в сторону его приближения к русскому народному мироощущению.

Первая икона украшает Третьяковскую галерею. Это великолепное произведение искусства. Византийская иконография создала аскетический облик Николая-чудотворца, несгибаемого ревнителя веры, отрешенного от мирской суеты, сурового догматика, готового покарать всякую ересь и неповиновение. Именно таким изобразил его новгородский художник, заострив еще и углубив черты греческого прототипа. Можно даже сказать, что лаконичность и сила новгородского искусства завершили все предыдущие живописные искания, связанные с этим образом.

Да, конечно, трепет и благоговение вызывали у верующих тонкий, изможденный лик иерарха с его вытянутым куполообразным лицом, резко и как-то причудливо изогнутыми бровями, настойчивым взглядом фанатика, уверовавшего в непререкаемость своей богословской мудрости, с круто скошенными плечами и артистично расставленными длинными худыми перстами, благословением призывающими к послушанию.

Алексей Петров. Никола Липный. 1294 г. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.

Культ этого прославленного малоазиатского епископа получил особое распространение на Руси, где, все более русифицируясь, св. Никола превратился в любимого народом покровителя обездоленных, на чью поддержку мог рассчитывать каждый страждущий.

Икона его, написанная в 1294 г. мастером Алексеем Петровым (в Новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике), совершенно уникальна. Это первое произведение русской станковой живописи, имеющее подпись художника.

Какой добродушный, ласковый вид у Николы Алексея Петрова! Да, это добрый дедушка, наш русский старичок, которому так подходят старые русские описания его образа: «...сед, брада невеличка, кручеват, взлызоват, плешат... в руце евангелие, благословляет». Округлое русское лицо, все детали выявлены плавными линейными очертаниями. Милостивым, снисходительным, доброжелательным — вот каким представлялся русскому человеку той поры истинный святитель.

«В моем собрании икон,— писал задолго до наших дней один из основоположников изучения русской иконописи Д. А. Ровинский,— есть 27 Никол, 17 благовещений, 12 спасов и т. д. и едва ли найдется между ними два совершенно одинаковых и сходных между собою».

Это лишний пример того многообразия русской иконописи, о котором мы уже говорили. Все же вглядитесь еще в обе иконы. Тот же святой, и изображен он на них в полном согласии с древней иконописной традицией. Но какое полярное различие между двумя образами!

Так личный темперамент художника, общий уровень и направленность искусства в данную эпоху и в данном художественном центре определяют внутреннее содержание и стиль иконы в той же мере, как и любого другого художественного произведения.

В «Николе» Алексея Петрова сказалась демократическая струя новгородского искусства, отражавшая растущее влияние демократических сил (уличан) в самой новгородской жизни.

...Новгород не знал того ужаса, каким монгольское нашествие явилось для городов Приднепровья, Владимиро-Суздальской земли и Рязанской. Но общая беда, разорение Средней и Южной Руси, отразилась и на его благосостоянии. Новгород платил дань монголо-татарам; связи его с другими русскими областями, равно как с Византией, были почти прерваны. Да у Новгорода была и своя беда, заставлявшая его напрягать свою энергию и волю в упорной борьбе, от исхода которой зависела участь всей Русской земли. То была борьба жестокая и герои-

Церковь Николы на Липне близ Новгорода. 1292 г.

Церковь Спаса на Ильине-улице в Новгороде. 1374 г.

ческая, отголоски которой будоражили душу новгородского мальчика Онфима.

Пока остальная Русь принимала на себя беспощадный удар с востока, спасая не только новгородский очаг русской культуры, но и культурные очаги всего западного мира, Новгороду приходилось отражать за всю Русь напор наиболее агрессивных сил этого мира, возомнивших доказать ей свое превосходство и покорить с запада те земли, что монголо-татарам не удалось покорить с востока.

Угроза порабощения с востока и смертоносная борьба со шведами и немецкими «псами-рыцарями» сковали творческие силы Новгорода. Достаточно сказать, что новгородские летописи, до этого постоянно сообщавшие о бурном храмовом строительстве, с 1240 г. и почти до конца XIII в. упоминают о постройке всего лишь трех церквей, да и то деревянных. Все так, но Новгород уберег главное: русскую культурную традицию, в пору лихолетья подорванную в остальной Руси. Ведь там под беспощадной пятой захватчиков погибли несчетные памятники искусства, выродились или были преданы забвению многие замечательные ремесла. Недаром подавляющее большинство дошедших до нас памятников древнерусского искусства происходит из Новгорода и его владений.

Церковь Федора Стратилата в Новгороде. 1360 г.

Воздвигнутая в 1292 г. церковь Николы на Липне (откуда происходит икона письма Алексея Петрова) знаменует начало нового расцвета новгородского зодчества. В этой почти кубической четырехстолпной одноглавой церкви ясно видно стремление к наибольшей монолитности и стройности общего архитектурного облика с приближением культового здания к общему характеру городской застройки.

Эта тенденция нашла свое завершение в церкви Федора Стратилата (1360 г.), тоже однокупольной и четырехстолпной. Соразмерность главных объемов — вот что самое замечательное в этом храме[1]. Можно сказать без преувеличения, что трудно представить себе более совершенные пропорции, большее органическое единство архитектурного целого, сочетавшегося с исконной новгородской крепостью. При этом необычное для Новгорода обогащение архитектуры декоративными мотивами не нарушает непроницаемой массивности храмовых стен.

По общей красоте, как и по благородству пластической выразительности, церковь Федора Стратилата, вероятно, самое замечательное произведение новгородского зодчества XIV в., вписавшего незабываемую страницу в историю русского искусства.

Взаимные влияния — обычное явление в истории искусства. Средневековый Новгород поддерживал экономические и культурные связи с городами Прибалтики и севера Европы. Естественно, что новгородские зодчие воспользовались отдельными достижениями мощной романской архитектуры. Но, с другой стороны, в некоторых старинных зданиях г. Таллина ясно сказывается воздействие новгородского искусства (в частности, ломаного узора арочных карнизов церкви Николы на Липне).

Как указывает знаток новгородской архитектуры М. К. Каргер, мы вправе говорить о культурном сближении прибалтийских стран и Новгорода и вообще о широком распространении новгородского влияния. Все это закономерно.

В Новгороде издавна существовали немецкая церковь св. Петра и «варяжская божница», выстроенные иноземными купцами на их торговых дворах. А церковь на острове Готланде, входившем во владения немецкого Ганзейского союза, хранит остатки старинной живописи, напоминающей фрески Нередицы. Возможно, в один из своих частых наездов на остров новгородские купцы взяли с собой русского художника, которому и поручили расписать храм.

[1] Соразмерность частей — одно из основных качеств древнерусской архитектуры. Соразмерность была плодом не только удивительного глазомера и художественного чутья древнерусских зодчих, но и математических расчетов, разработанных в очень давние времена. Так, находки в Старой Рязани и Тмутаракани математических чертежей позволили раскрыть один из методов математических расчетов, восходящий в основе к вавилонской культуре и, вероятно, попавший на Русь через Закавказье и Тмутаракань.

Появление Феофана Грека

К середине XIV в. новгородская школа живописи достигла уже подлинной зрелости. Тому свидетельством были погибшие фрески Михайловской церкви Сковородского монастыря близ Новгорода (как и церкви Спаса на Нередице, разрушенной фашистами).

Увы, изучение этих замечательных фресок далеко не было закончено, так как до 1937 г. их скрывали известковая побелка да толстый слой позднейших записей.

Сознавая непревзойденный уровень своей иконописи, новгородцы равняли по ней и свою монументальную живопись. Расписывая стены храма, новгородский художник как бы увешивал их иконами. Недаром, сообщая о росписи новопостроенной церкви, летописцы обычно добавляют: «украси ю иконами», хоть речь и идет о фресках. В Новгороде особенно рано возникло отношение к иконе как к драгоценности, как к священному образу, на который любо смотреть с благоговением. «Певучесть» очертаний и интенсивность звонкой колористической гаммы создавали в иконе веселящую душу симфонию линий и красок. И хотя XIV век может почитаться золотым для новгородской монументальной живописи, характерные свойства иконописи по-прежнему явственны в ней и в эту пору.

Чем шире развивалась иконопись, без которой не могла обойтись ни одна деревянная церковь, тем определеннее выявлялась ее ведущая роль во всем древнерусском изобразительном искусстве. Это ясно сказалось в фресках Михайловской монастырской церкви. Их живопись восходит к фрескам Нередицы, но размашистые блики сменяются более тонкими «движками», придающими образу внутреннюю живость и теплоту.

По сравнению с нередицкими, образы в этих фресках стали как-то человечнее, мягче, доступнее и в то же время изящнее и лиричнее. Как поэтичен, например, «Вход в Иерусалим» с его удлиненными грациозными фигурами. Эта стенная роспись — замечательный образец монументальной живописи.

А какие приветливые, трогательные михайловские апостолы и пророки!

Развитие искусства редко бывает прямолинейным. Новгородскую живопись ожидала серьезная, впрочем, благодатная встряска.

В 70-х годах XIV в. в Новгороде, где уже сформировалась самобытная художественная школа живописи, появляется выходец из Константинополя — знаменитый Феофан Грек. О нем следует сказать особо. Во-первых, он был гениальным художником; во-вторых, что является для того времени исключением, мы имеем какое-то живое представление о его личности и, наконец, а это самое главное, «он настолько тесно сжился с русскими людьми и настолько крепко вошел в русское искус-

ство, что его имя в такой же мере неотделимо от последнего, как имена Растрелли, Кваренги и Росси» (В. Н. Лазарев).

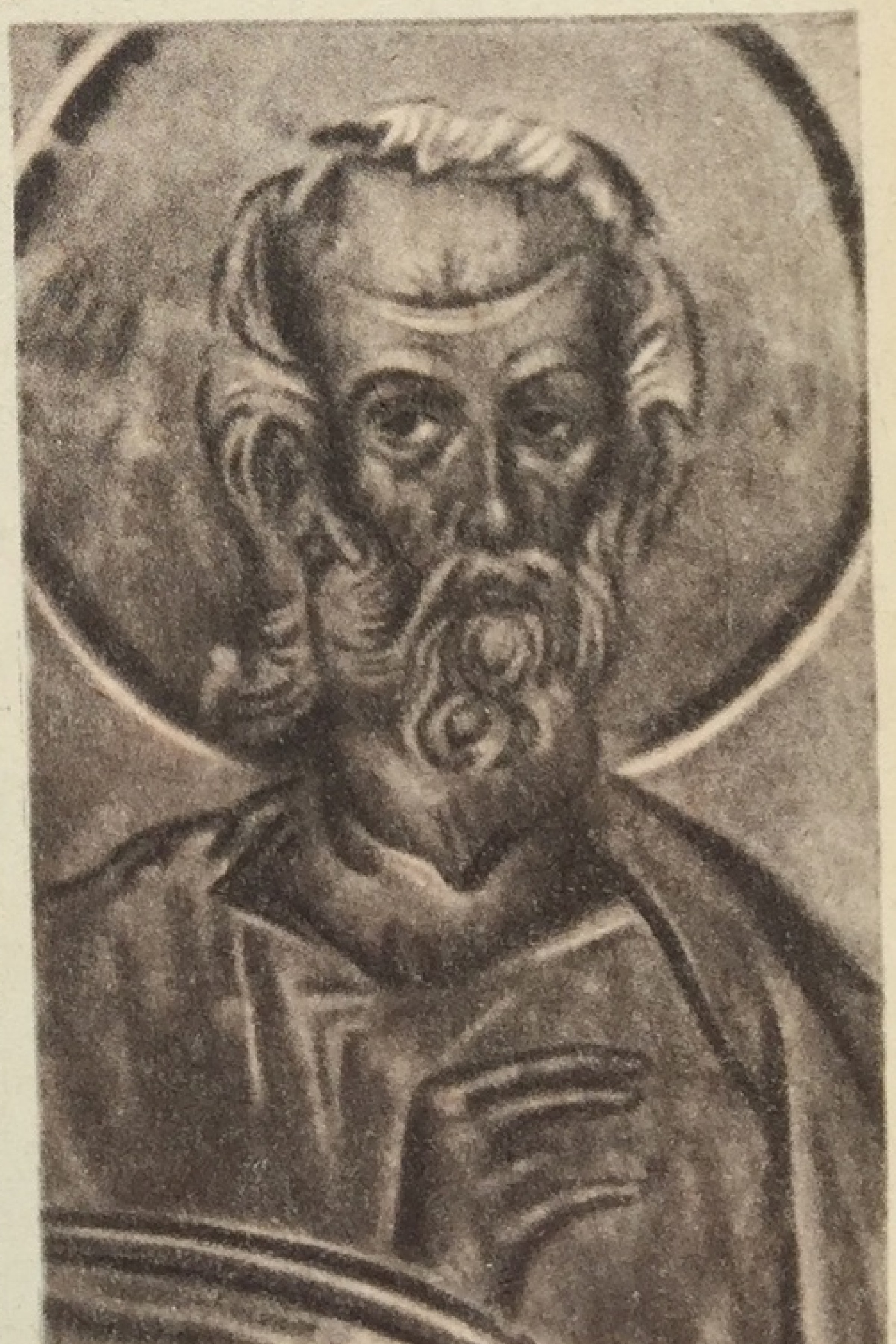
Автор «житий», сам человек выдающийся, древнерусский писатель монах Епифаний, прозванный Премудрым, встречался с Феофаном в самом начале XV в.

Вот его свидетельство:

«Когда я жил в Москве, там проживал и преславный мудрец, философ зело хитрый, Феофан, родом грек, книги изограф нарочитый и среди иконописцев отменный живописец, который собственною рукой расписал много различных церквей каменных — более сорока... в Константинополе, и в Халкидоне, и в Галате, и в Каффе, и в Великом Новгороде, и в Нижнем. Но в Москве им расписаны три церкви... В церкви св. Михаила он изобразил на стене город, подробно вырисовав его красками; у князя Владимира Андреевича он изобразил на каменной стене также самую Москву; терем у великого князя расписан [им] невиданною [раньше] и необычайной росписью... Когда он все это изображал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо взирал на образцы, как [это] делают некоторые наши иконописцы, которые в недоумении постоянно [в них] всматриваются, глядя туда и сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы. Он же, казалось, руками пишет роспись,

Вход в Иерусалим. Фреска Михайловской церкви в Сковородском монастыре близ Новгорода. Около 1360 г.

Пророк Иона. Фреска Михайловской церкви в Сковородском монастыре близ Новгорода. Около 1360 г.



а сам беспрестанно ходит, беседует с приходящими и умом обдумывает высокое и мудрое, чувственными же очами разумными разумную видит доброту. Сей дивный и знаменитый муж питал любовь к моему ничтожеству; и я, ничтожный и неразумный, возымел большую смелость и часто ходил на беседу к нему...

Сколько бы с ним кто ни беседовал, не мог не подивиться его разуму, иносказаниям [«притчам»] и его хитростному строению. Когда я увидел, что он меня любит и что он мною не пренебрегает, то я к дерзости присоединил бесстыдство и попросил его: «Прошу у твоего мудролюбия, чтобы ты красками написал мне изображение великой святой Софии Цареградской, которую воздвиг великий Юстиниан, уподобляясь премудрому Соломону; некоторые говорили, что по качеству и величине это — Московский Кремль внутреннего города... если странник... пожелает ходить без проводника, то ему не выйти, не заблудившись... Юстиниана [ты] напиши мне сидящим на коне и держащим в правой своей руке медное яблоко (говорят, размеры его таковы, что в него можно влить два с половиной ведра воды); и это все вышесказанное изобрази... чтобы я... вспоминая твою работу и глядя на такой храм, мог бы представлять себе, что нахожусь в Цареграде». Он же, мудрец, мудро ответил мне: «Невозможно,— молвил он,— ни тебе того получить, ни мне написать, но, впрочем, по твоему настоянию, я частично напишу тебе, и то это не часть, а сотая доля, от множества малость, но благодаря этому малому, написанному нами изображению и остальное ты представишь и уразумеешь». Сказав это, он смело взял кисть и быстро написал изображение храма наподобие подлинной церкви в Цареграде, и дал его мне. От того листа была великая польза и прочим московским иконописцам, так как многие перерисовали его себе, соревнуясь друг перед другом...»

Как в берестяных грамотах, мы слышим здесь живую речь далекой эпохи.

В этих строках и характерное для того времени «плетение слов» (так сам Епифаний определяет свою манеру письма), и любовное отношение к искусству, и признание его высокого назначения, ирония по адресу тех иконописцев, у которых тускнело творческое начало, равно как знаменательное свидетельство огромной художественной деятельности Феофана и того влияния, которое она оказала на русское искусство.

В византийском искусстве, где главенствовал принцип безличного творчества, Феофан был, вероятно, первым и одновременно последним мастером со столь ярко выраженной творческой индивидуальностью. Согретый живописными исканиями раннепалеологовской эпохи, восхищенный, конечно, знаменитыми мозаиками и фресками монастыря Хора, он видел, как этот новый расцвет византийского искусства был растоптан восторжествовавшей монашеской реакцией, нетерпимой ко всему человеческому, земному в художественном творчестве.

Феофан Грек. Макарий Египетский. Фрагмент фрески церкви Спаса на Ильине-улице в Новгороде. 1378 г.

Что было делать Феофану на родине, где, под занавес, утверждался самый холодный, самый сухой академизм, при котором всякое оживление храмовой росписи трактовалось как придача «беспорядочного движения образам святых»?

Феофану, вероятно, было тесно в Константинополе той поры. Дух ребяческой мелочности и словопрений, о котором говорит Пушкин, определял бесконечные догматические споры в верхах разлагающегося византийского общества. Византия, которую покинул Феофан, была действительно издыхающей, полностью утратившей свою былую великодержавность и уже обреченной на заклание. Переход Феофана из Византии на Русь имеет глубокое символическое значение. Это как бы эстафета искусства, передача светлого его факела из костенеющих старческих рук в руки молодые и крепкие.

Что же увидел Феофан в Новгороде, куда он попал (еще до

Москвы), очевидно, из Каффы (Феодосии)?

Он увидел народ, не прозябающий в словопрениях, а упорно и вдохновенно воздвигающий надежное здание своего будущего, страну, часть которой еще была под властью монголов, но где накапливались силы для свержения ненавистного варварского ига. Он увидел нацию не издыхающую, а развивающуюся в постоянном творческом порыве и хотя еще не совсем

свободную, но сознающую свои возможности и свою жизненность. Он увидел город, где предприимчивые посадские люди не стеснялись предъявлять свои требования, где демократические силы не капитулировали перед правящей аристократией, город, украшенный прекрасными храмами, сияющий белизной своих стен и золотом куполов, и где искусство, не зная застоя, бурно развивалось в одном ритме с бурлящей народной жизнью. Он увидел фрески Нередицы и, конечно, осознал живописную мощь и величественную вдохновенность их образов, равно как утонченность образов Михайловской церкви. Он должен был восхититься полнокровием и яркостью новгородской иконописи. И поняв и полюбив ее, он сочетал с ней собственную гениальность, всю страстность своего не знающего преград художественного темперамента, радуясь тому, как его дерзания благодарно воспринимались на новгородской почве.

В отличие от византийцев той поры, новгородцы сами были склонны к дерзаниям. Ведь немалых успехов достигло в Новгороде движение стригольников, людей строптивых и действительно дерзостных, не признававших церковной иерархии, утверждавших, что каждый вправе общаться с богом, независимо от духовенства, и вместо того чтобы исповедоваться в храмах, уходивших в поле, чтобы каяться в грехах самой «матери сырой земле». Пусть эта ересь и была в конце концов подавлена, ясно, что жесткий византийский догматизм был мало созвучен трезвому мышлению новгородцев.

Не догматизмом, а размахом своего творческого вдохновения покорил их Феофан Грек.

О творчестве этого художника можно судить лишь по очень немногому, что от него сохранилось на нашей земле. Но и этого достаточно, чтобы причислить его к крупнейшим живописцам всех народов и времен. В истории же русского искусства нам важна огромная роль Феофана в развитии сначала новгородской, а затем московской школы живописи. Пока будем говорить лишь о его новгородском периоде.

По заказу знатного боярина и уличан Ильиной улицы Феофан расписал в 1378 г. церковь Спаса Преображения, одну из самых стройных и самых гармоничных по своим пропорциям среди новопостроенных тогда в Новгороде. Эти фрески, раскрытые главным образом в советское время, дошли до нас далеко не полностью. И все же они основное да и единственно достоверное в новгородском наследии Феофана.

Мир грозовой, тревожный, мир кипящий, огненный, где все в движении и неудержим порыв страстей, открывается нашему смущенному взору в феофановской росписи. Не представить себе композиций более динамичных, более властно захватывающих зрителя в свой водоворот.

Но это движение, этот водоворот, этот неистовый динамизм — они не на поверхности, хоть и постоянно взрывают ее.

Кого же, какие силы выносит на поверхность смелая кисть Феофана?

Тут и грозный Пантократор, и лик Серафима, выглядывающий из могучего шестикрылья, и ангел, под чьими крылами, как под шатром, приютился бы, кажется, весь мир, и праотцы Ной, Иов, Мельхиседек, и Макарий Египетский, шесть десятилетий проживший аскетом в пустыне, и отшельники, именуемые столпниками, что убивали плоть стоянием на столбе, и другие еще подвижники и святые, опознанные нами и неопознанные.

Формально, все как будто в соответствии с догмой.

Но вот, чудесным образом, феофановский Серафим с настороженным, недобрым взглядом перекликается с... врубелевским Демоном, возникшим, когда этот Серафим был еще наглухо закрыт штукатуркой. И не успокоенными, удовлетворенными своими свершениями показал нам всех этих праотцов и отшельников Феофан Грек, а борющимися, напрягающими всю свою энергию, чтобы что-то сокрушить в себе и вокруг. Как раздвинуты пальцы столпников и как красноречивы их ладони! Да, у каждого по-своему, выражая извечную трагедию мятущегося духа. Суров и чуть ли не гневен лик Христа. А какая торжественная, в борьбе обретенная сила в фигуре Мельхиседека! Вглядитесь в Макария Египетского: вслед за Аароном Нередицы, это грандиознейший образ новгородской монументальной живописи, образ, запоминающийся навсегда. Пусть феофановские фигуры в большинстве фронтальны и неподвижны, дух беспокойный, испепеляющий рвется в каждом наружу, рождая тот трагический пафос, ту великую напряженность, которые и являются истинным содержанием феофановской росписи. Суровые и вдохновенные феофановские аскеты — это не царственно мудрые, велеречивые проповедники веры и ревностные обличители зла, а мятущиеся, собственными страстями одолеваемые искатели истины.

Вглядитесь еще в Макария Египетского. Истинно трагическая неуемность в его чертах, в жесте его рук! Неуемность и власть, но власть без минуты забвения, а в глазах затаенная мольба, скорбь и надежда. Разительный контраст темного лика, темных рук — и белой, как лунь, шапки волос да снежным потоком спадающей бороды.

Общий красно-коричневый тон, темные контуры, складки одежд, подчас образующие молниеподобные зигзаги, виртуозно брошенные (как раз в нужном месте, в нужном количестве) белильные «движки» и в результате — нервная, предельно динамичная живопись, передающая во всей их реальности не самих людей, чьи фигуры условны и кажутся привидениями, а людские страсти, сомнения, раздумья, порывы.

Эта реальность страстей и прельщала новгородцев.

Смелое вхождение Феофана в новгородскую школу живописи явилось для нее живительной встряской. Вырываясь из византийского застоя, гений Феофана в свою очередь будил в русской живописи волю к раскрепощению, к свободному выявлению собственной динамичности, собственного темперамента.

Аскетическая суровость его образов не могла привиться на русской почве, но их психологическая многогранность отвечала стремлению новгородских художников передать внутренний мир человека, а живописность феофановских композиций открывала новые горизонты их вдохновенному мастерству.

В росписях церквей Спаса Преображения, Федора Стратилата и Успения на Волотовом поле близ Новгорода так много общего, что их пытались приписать одному мастеру, то есть Феофану, работа которого в церкви Спаса документально установлена, поскольку о ней упоминается в летописи.

Виднейшие искусствоведы ныне рассматривают росписи церквей Федора Стратилата и Успения на Волотовом поле как свидетельство того влияния, которое Феофан оказал на новгородскую живопись, но отнюдь не как его собственные произведения. В самом деле, независимо от чисто русских черт, автор первой должен быть признан значительно менее одаренным мастером, чем Феофан, а автор второй, по яркости своего темперамента не уступающий Феофану, по-видимому, не только многому у него научился, но и показал своим творчеством, где проходит разграничительная линия между феофановским влиянием и чисто новгородской живописной традицией.

Три волхва на конях. Фрагмент фрески «Рождество Христово» храма Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 70—80-е годы XIV в.

Иосиф с пастухом. Фрагмент фрески «Рождество Христово» храма Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 70—80-е годы XIV в.

Увы, волотовские росписи, которые по сохранности и полноте можно было сравнить только с росписями Нередицы, тоже погибли под огнем фашистской артиллерии.

Волотовские фрески! Приведем еще одно волнующее свидетельство. «Их чудесные краски — незабываемое сочетание коричневато-желтых, вишневых, бирюзовых, жемчужно-серых, зеленовато-желтых, фиолетовых, белых и бледно-зеленых тонов — производили такое сильное впечатление, что всякий, хотя бы лишь раз видевший эти безвозвратно погибшие фрески, уносил неизгладимое воспоминание о них» (В. Н. Лазарев).

Бурное движение пронизывало композицию. Вот знаменитейшие сцены «Три волхва на конях» и «Иосиф с пастухом». Одеяния вздуваются как паруса, изломы скал подобны языкам пламени. И в то же время как спокойны фигура Иосифа и мирно пасущиеся овцы. Ведь, казалось, ничто тут не в состоянии сдержать разбушевавшуюся живописную стихию. Но вот феофановскому началу противопоставляется другое, выдающее руку неизвестного нам прекрасного новгородского мастера-фрескиста. Крепким обручем охватывая фигуры и каждую деталь, линия вводит клокотание страстей в рамки определенного порядка. Есть буря, но нет всепожирающей феофановской исступленности. И опять-таки чисто русский, простонародный типаж основных фигур. В лицах, даже насупленных, проглядывает благодушие. Смелое и высокое в своих живописных дерзаниях, внутреннее уравновешенное и жизнерадостное искусство Господина Великого Новгорода.

Как смотреть икону

Написанная в 70—80-х годах XIV в. двусторонняя икона Донской богоматери (переданная в Третьяковскую галерею из московского Благовещенского собора) признается теперь работой либо Феофана Грека (воспринявшего некоторые замечательные достижения новгородской школы), либо высоко одаренного новгородского мастера, испытавшего его влияние. Это один из шедевров древнерусской живописи.

На лицевой стороне иконы написано «Умиление». Со знаменитой Владимирской богоматерью Донскую роднит еще и другое. Она тоже для нас историческая реликвия, овеянная славой. Пусть предание о том, будто казаки подарили ее Дмитрию Донскому перед битвой на Куликовом поле, где ее понесли как хоругвь, очевидно, необоснованно. Зато вполне достоверно, что Иван Грозный брал ее с собой в Казанский поход, что в 1591 г. ее торжественно выставляли, когда под самой Москвой шла битва с татарами, что ее чтили как защитницу отечества и что в 1598 г. патриарх нарек перед нею на царство Бориса Годунова.

Повторим уже сказанное по поводу иконы Владимирской богоматери: нет, не случайно, именно замечательное произведение искусства (образ сияющей красоты, а не просто икона,

Умиление. Лицевая сторона новгородской иконы Донской богоматери. 70—80-е годы XIV в. Гос. Третьяковская галерея.

сама по себе почитаемая как святыня) служило русским людям палладиумом в самых тягостных испытаниях.

Красота! Мы уже писали о том, сколь много она значила в мироощущении русских людей на самой заре их истории. А затем, с развитием искусства и содействуя ему всячески, преклонение перед красотой принимало все более восторженный характер. Вряд ли у какого другого народа в эпоху средневековья можно обнаружить такой живой, жизнерадостный и, главное, вполне осознанный, настойчиво проповедуемый культ красоты.

«Красота ее несказанна», «исписана дивно», «величества и красоты ее не можно исповедати», «высотою же и величеством и прочим дивно устроена» — вот какие высказывания о церквях или иконах встречаем мы в древнейших наших письменных памятниках.

Икона Донской богоматери была раскрыта опытным реставратором еще до революции. Исчезли позднейшие записи и наслоения, и она засияла во всем своем первозданном великолепии. Кто же сразу и глубже всего оценил ее возрожденную красоту? Церковники, ревнители православия? Отнюдь нет.

Вот что пишет И. С. Остроухов:

«Я не забуду, как почтенный, верующий и просвещенный протоиерей О. Марков Благовещенского собора, прибывший

Успение. Оборотная сторона новгородской иконы Донской богоматери. 70—80-е годы XIV в. Гос. Третьяковская галерея.

взглянуть на расчищавшуюся Чириковым под моим наблюдением дивную икону Донской богоматери, недоумевал, что мы можем находить художественного в Успении богоматери, на оборотной стороне иконы, в этих формах и тонах, столь непонятных современному человеку».

Верующий, но маловосприимчивый к прекрасному, соборный протопоп не восхитился иконой Донской богоматери. Поистине знаменательны слова Маркса: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком» [1].

Зато наш современник, отвергающий религию, если только он достаточно сведущ в искусстве, чтобы различить в красоте вчерашнего дня красоту немеркнущую и ныне, залюбуется в «Умилении» образами-символами той великой идеи, что выражена в органическом единстве фигур богоматери и младенца, и сам умилится, глядя на них. Он проникнется тем теплом, что исходит от их неразрывности, от плавной округлости их силуэтов. Он распознает в очень свободной живописной манере художника торжество щедрого феофановского искусства, а в строгой упорядоченности образов тяготение к лаконизму и ясности,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1967, с. 155.

характерное для новгородской школы. Синий же цвет, так ма-
ло занимающий места, но, конечно, самый изумительный в
колористической гамме «Умиления» как бы заиграет в нем
самом, чтобы никогда не сгладиться в его памяти. Этот цвет
такого звучания, такой интенсивности, такой пронзительной
силы и чистоты, что кажется, будто бьет он из недр мирозда-
ния. И он почувствует всей душой, что цвет этот так же не-
обходим образам-символам, созданным гением художника, как
и геометрические формы, в которые они вписываются. Цвет—
которым озаряется линия, чтобы зазвучать еще краше, обрести
еще большую музыкальность... А когда после лирической по-
эмы материнской нежности и детской доверчивости перед ним
предстанет «Успение» на обратной стороне иконы, он увидит
как бы обратную сторону жизни: смерть. Смерть, предчувствие
которой — в печальных глазах юной матери. И опять-таки
трагедия смерти выступит перед ним особенно четко в стро-
гости композиции, равно как в насыщенном траурном колори-
те одной из самых волнующих композиций во всей древнерус-
ской живописи. Но над апостолами (совсем похожими на про-
стых русских крестьян, собравшихся на деревенскую панихиду
по очень близкому им человеку), над темным, сжавшимся пра-
хом Марии высится, как столб, Христос. Так что смотрящий
на всю эту скорбную сцену художественно образованный наш
современник поблагодарит древнего иконописца за предельную
ясность композиции (традиционной, но по-новому лаконичной),
выявляющую ее глубокую, всепросветляющую одухотворен-
ность, за эмоциональность и изобразительную силу его искус-
ства.

Всего этого, конечно, не мог понять соборный протопоп, вос-
питанный на лишенном всякой одухотворенности, синодом
одобренном, чисто казенном культовом искусстве (точнее, анти-
искусстве) того времени.

Мир иконописи!.. Мы уже старались ввести в него читате-
ля — юношу наших дней, жадно открывающего глаза на
огромное художественное наследие, оставленное нам нашими
предками.

Как указывал на заре нынешнего века тонкий и знающий
ценитель искусства П. П. Муратов, «русские иконы представ-
ляют, быть может, единственный случай испытать общее зри-
тельное впечатление, близкое к общему зрительному впечатле-
нию от исчезнувших произведений древнегреческой станковой
живописи». А о самой этой живописи он же писал, что «мы
угадываем в ней линейность, малую глубину, чистый и силь-
ный цвет, лаконизм и традиционность композиций». Все это
буквально в каждом определении полностью приложимо и к
древнерусской станковой живописи, в частности новгородской.

Обратимся же снова к юноше наших дней.

Пусть он остановится у входа в музейный зал, где выстав-
лены иконы, чтобы до того, как разглядеть каждую, отдаться
общему зрительному впечатлению.

Вспомним замечательные слова Делакруа о живописи, «подобно могущественной волшебнице», увлекающей вас на своих крыльях, даже когда за дальностью расстояния вы не можете видеть, что изображает картина, и это — благодаря самой музыке живописи, рождаемой расположением цветов и гармонией линий. Так вот, пусть постоит наш читатель, чуть даже прищурив глаза, пока он не ощутит воздействия волшебницы, пока гармония линий и красок не вовлечет его в стройный поток сияющих и плавных узоров, рождающих неповторимую музыкальность иконы. Пусть, быть может, это произойдет не сразу, пусть подождет, посмотрит еще. Чары теплых красочных сочетаний, то очень мягких и тонких, то мажорных в своих противопоставлениях, чары полной силой звучащих чистых цветов, будь то излюбленная новгородскими живописцами пылающая киноварь, сверкающее золото, тон синий, как море, или зеленый, как сочная трава, белый, пронизанный светом, нежно-розовый, вишневый, охристый, серебристый; чары эти властны и ласковы. И когда нашему юноше покажется, что весь зал загорелся этой живописью, преобразился в певучести прямых и ломаных линий, не отягченных объемностью, пусть он подойдет ближе к иконам; образы-символы четкими силуэтами возникнут в волнах гармонии на древних досках, «хитро» расписанных вдохновенными и трудолюбивыми созидателями прекрасного, чьи имена в большинстве не дошли до нас.

Недаром было отмечено, что краски — это душа русской иконописи, что в них ярко проявились народные вкусы, совершенно видоизменившие суровый византийский колорит своей ликующей жизнерадостностью, так что русскую икону эпохи расцвета никогда не примешь за византийскую. С другой стороны, пренебрежение объемностью во имя раскрепощенной одухотворенности вместе с любовью к узору сосредоточили внимание древнерусских художников на «описи» фигуры, на силуэтности, чуждой византийской живописи,— и эту силуэтность мы можем рассматривать как национальное достояние древнерусского искусства.

Иконопись почиталась на Руси самым высоким искусством, и иконописцы, которым предписывалось поведение, соответствующее их призванию, пользовались глубоким уважением. Ведь вот, например, что мы читаем в старинных текстах:

«Иконную хитрость изобрете ни Гизес Индийский, ни Полигнот, ни египтяне, коринфяне, хияне или афиняне, но сам господь, небо украсивший звездами и землю цветами в лепоту».

«Подобает живописцу быть смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьянице, не грабежнику, не убийце; особенно же хранить чистоту душевную и телесную, со всяким опасением. А кто не может воздержаться, пусть женится по закону. И подобает живописцам часто приходить к отцам духовным и во всем с ними совещаться, и по их наставлению и учению жить, в посте, мо-

литве и воздержании, со смиреномудрием, без всякого зазора и бесчинства... Так же и вельможам и простым людям тех живописцев во всем почитать за то честное иконное изображение. Да и о том святителям великое попечение иметь, каждому в своей области, чтобы хорошие иконники и их ученики писали с древних образцов, а от самомышления бы и своими догадками божества не описывали...»

Мы почти ничего не знаем о быте и нравах древнерусских иконников. Что касается новгородских, то само их искусство свидетельствует о том, что смирение и бездумная благоговейность вряд ли были их основными чертами. Очень уж это искусство нарядное, праздничное, и в то же время глубоко эмоциональное и очень уж много в нем «самомышления» в трактовке традиционных сюжетов. Впрочем, вышеприведенный текст, относящийся уже к позднейшим церковным попыткам регламентировать содержание искусства, важен нам главным образом лишь как свидетельство исключительного для того времени положения, которое художники занимали в Древней Руси.

Блестящая страница в истории мировой живописи

Из всей древнерусской живописи в наших музейных собраниях, пожалуй, богаче всего представлена новгородская школа XV в. И это благодаря плодовитости новгородских художников, множеству новгородских иконописных мастерских. В самом деле, разве что, быть может, в Италии и в Нидерландах живописное творчество пользовалось когда-либо такой истинно всенародной популярностью, как в Великом Новгороде в это последнее столетие его самостоятельного существования.

Новгородская школа XV в. — одна из блестящих страниц в истории мировой живописи. Совокупность сохранившихся памятников доказывает это неопровержимо. И их количество растет с каждым годом в наших хранилищах. При этом музейные экспедиции обнаруживают ценнейшие иконы не только близ самого Новгорода, но и на отдаленных окраинах новгородской земли и даже за их пределами.

Новгород владел огромными областями за Онежским озером вплоть до Белого моря, а там, на нашем севере, где не было войн и нашествий, могло больше всего сохраниться икон древнего письма.

...«Не два ветра в поле слеталися, не две тучи в небе сходилися — сходилися-слеталися два удалые витязя...» Это строки из новгородской былины.

Вот такое же эпическое дуновение, такая же образность, такое же отождествление человеческих порывов, страстей с силами природы (будь они грозными или милостивыми), такой же былинно-сказочный лад отличают и новгородскую икону. И кроме того, эта икона была дорога и как красивая, «хит-

Св. Георгий. Конец XIV в. Гос. Русский музей.

ро» сработанная, ярко декоративная и потому драгоценная вещь.

В XV в. новгородское творчество развивалось без всякого участия чужеземных мастеров, и оно целиком отмечено самой яркой, чисто новгородской самобытностью.

Вот две иконы св. Георгия Победоносца или, как его на Руси называли, Егория, копьем поражающего дракона.

Одна, написанная на рубеже XIV и XV вв., входит в богатейшее собрание древнерусской живописи Русского музея в Ленинграде, вторая, начала XV в., украшает Третьяковскую галерею.

И та и другая — ликующая чудесная песня во славу чувственно осязаемой красоты! Детская воинственная мечта мальчика Онфима, созревшая в мудрую своей стройностью, радужно-героическую поэму. Чисто русское, чисто новгородское, точное, лаконичное, яркое, душу просветляющее искусство. Разве что традиционные «горки» (чуждые русскому пейзажу, но, вероятно, благодаря своей декоративности прочно вошедшие в древнерусскую иконопись) напоминают на более ранней иконе о давнишних внешних заимствованиях у Византии. Обе иконы торжественно вводят нас в доподлинную стихию русского искусства, обретающего, наконец, свою совершенную форму.

Св. Георгий. Начало XV в. Гос. Третьяковская галерея.

Вот он борец за правое дело, за победу света над мраком — витязь, так прямо сидящий на коне на одной из икон и полуобернувшийся в изящном изгибе на другой. Он юн и прекрасен. Как огонь, пылает его клубящийся плащ на второй иконе. А на первой огненно-красный фон еще ярче выявляет сияющую белизну коня, золото доспехов героя, его зеленый плащ, бурно отброшенный ветром, и сизого, извивающегося под конем дракона с вонзенным в пасть копьем.

Сражен навсегда Змей-Горыныч наших древних сказаний. Ни одна линия, ни один тон не случайны в этих иконах. Идеально четкая силуэтность, как бы вводящая весь видимый мир в упорядочивающие его ясные гармонические очертания!

Которая из икон лучше, более ранняя или поздняя? Не сказать нам этого, хоть по композиции они очень различны, что уже свидетельствует о вольном обращении художника с иконографическим каноном. Милое очарование в лике Победоносца на той и другой, более воинственном — на первой, более нежном и мечтательном — на второй. Конь, пожалуй, красивее на первой — он как бы летит, и порыв его неудержим, так что одно копыто, преодолевая пространство, отведенное для иконы, вырывается на ее поле, равно как охваченные тем же порывом край плаща и рука витязя, вонзающая копье. Но на второй

поза героя более изысканная и контур его фигуры более музыкален, а нога в стремени образует чудесную косую линию.

Эти два поэтических образа победоносца Егория не исчерпывают многогранности новгородской иконы. Не выявляют они и всех ее особенностей, равно как и некоторых несовершенств. Последние обнаруживаются разве что в сравнении. Ныне общепризнано, что древнерусская живопись достигла своих самых высоких вершин в творчестве двух великих художников (Рублева и Дионисия), прославивших московскую школу, о которой речь впереди. Так вот, в сравнении с иконами этой школы некоторые цветовые и композиционные решения новгородских иконописцев могут, пожалуй, показаться несколько резкими, контуры — слишком подчеркнутыми, фигуры — чуть угловатыми, горки и архитектурные обрамления образов — подчас более примитивными и тяжеловесными, палитра, несмотря на ее незабываемые сияние и напряженность,— в целом менее гармоничной, сами образы с ярко выраженным русским народным типом — иногда грубоватыми, а рядоположение, характерное даже в XV в. для их композиций,— несколько однообразным. Но, отметив все это, мы ничуть не принизим великое значение новгородской иконописи.

Среди новгородских иконописных композиций во многих отношениях особенно интересна «Битва суздальцев с новгородцами», дошедшая до нас в нескольких повторениях (в Новгородском музее, в Русском музее, в Третьяковской галерее). Тут совершенно новый сюжет, так что никак уже нельзя говорить о традиционном иконографическом каноне.

Это — самое раннее в русском искусстве живописное произведение на историческую тему.

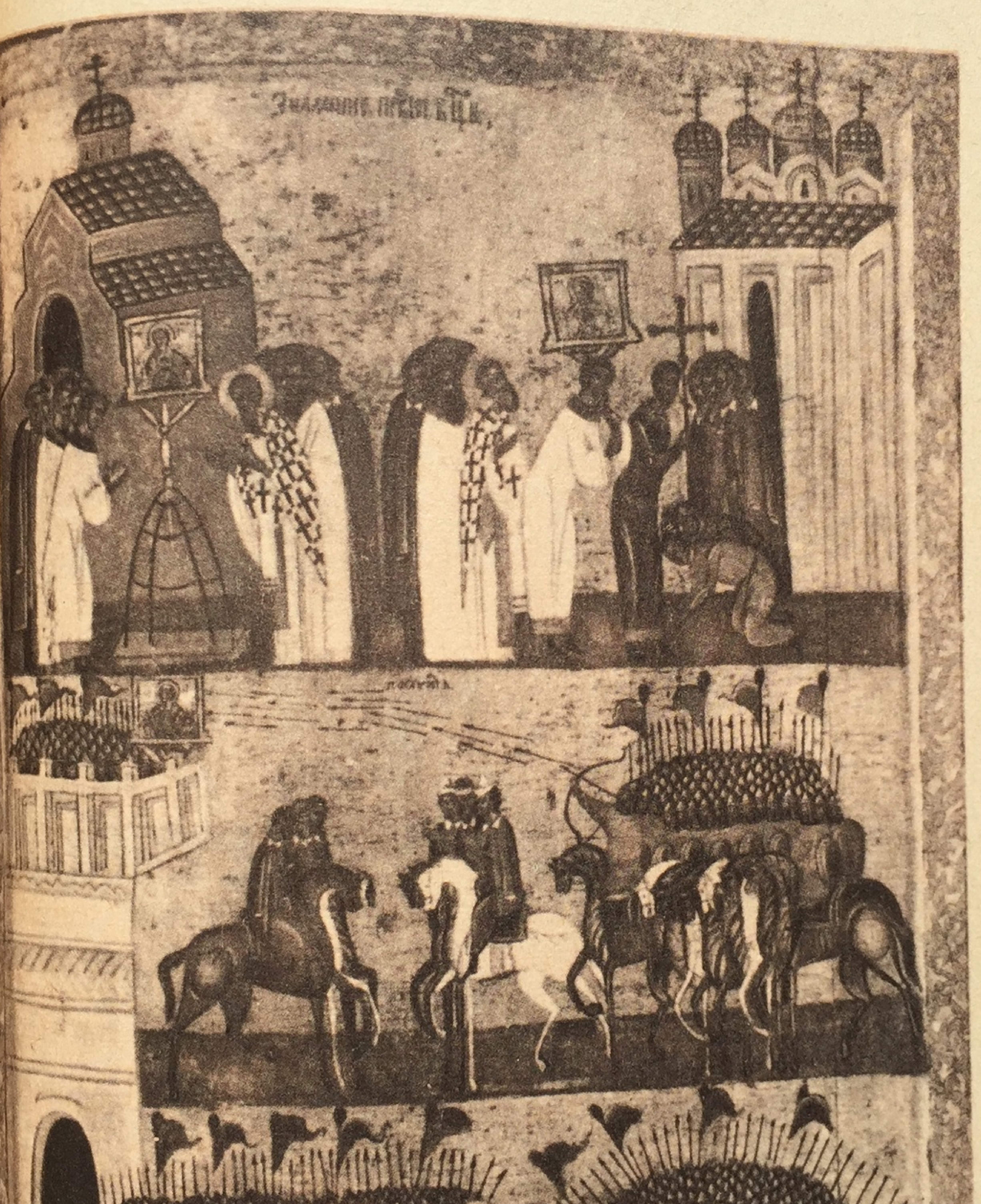
В 1169 г. суздальское войско во главе с Андреем Боголюбским было разбито под Новгородом. Согласно легенде, новгородцы вынесли на крепостные стены икону богоматери. Суздальцы «застрелища» икону. Тогда богоматерь повернулась ликом к городу: слепота поразила суздальцев, их захватили в плен или перебили.

Итак, тема композиции — страшное братоубийственное побоище, одно из тех грозных событий, что так долго мешали объединению Русской земли. Знаменательно, что именно в XV в. легенда была особенно популярна в Новгороде, боярская верхушка которого упорно сопротивлялась объединительной политике Московской державы. Суздальцы тут, очевидно, отождествлялись с москвичами.

Однако, вольно или невольно, обе воюющие стороны образуют на иконах как бы единое целое. Новгородских бояр или воинов не отличишь от суздальских, и, хотя идут они друг на друга, кажется, что они друг друга естественно дополняют в общем строе этой живописной летописи.

Композиция трехъярусная. Наверху — торжественное перенесение иконы из церкви Спаса на Ильине-улице в «детинец». В среднем ярусе навстречу друг другу едут посланцы

Битва суздальцев с новгородцами. Вторая половина XV в. Гос. Третьяковская галерея.



обеих сторон, между тем как суздальская рать вероломно пускает стрелы в икону. Внизу — мчится на врага новгородская конница, причем суздальцев охватывает смятение, и они поворачивают вспять. Это показано как интересное, волнующее зрелище, состоящее из последовательно развивающегося, богатого отдельными эпизодами действия. Тут проявляется одна из характерных особенностей новгородской иконописи: стремление увлечь зрителей яркой наглядностью повествования.

Перед нами опять-таки сказка, лад которой то торжественный, то эпически покойный, как покоен мерный шаг коней сближающихся парламентеров, то эпически бурный в заключительной схватке.

В этом ладе, пожалуй, главная красота всех трех икон. Проникнитесь линейным ритмом конских ног и голов, то замедленным, то стремительным в строгой своей упорядоченности. Каждое войско как бы очерчено резко обособляющим его контуром, над которым — частокол копий. Реют знамена. Ангел с мечом победно летит в едином с ними порыве, причем силуэт его идеально вписывается между обеими ратями. Все это чрезвычайно декоративно и выразительно в своей графической четкости. Да, сказка, о жестоком содержании которой забываешь, глядя на просветленные русские лица, на изящные

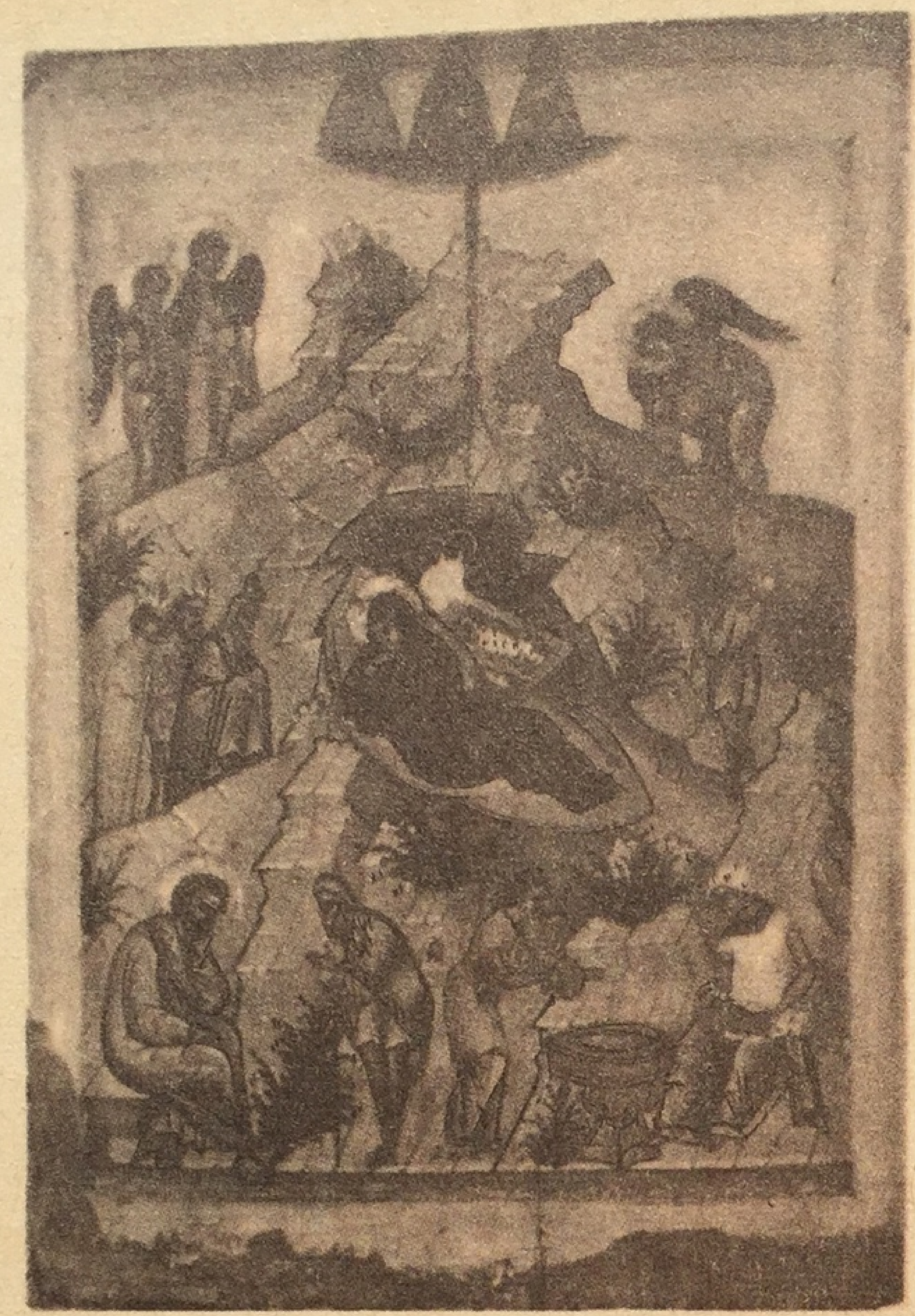
Новгородское войско. Фрагмент иконы «Битва суздальцев с новгородцами».

конские головы, на гармонически вырастающую архитектуру, на белые силуэты священнослужителей, на огненно-алые стяги, на сиреневые и розовые фигуры коней. Скажем снова: какая радость для глаз!

А вот знаменитая новгородская икона XV в., на которой изображены современники самого иконописца. Это «Деисус» и молящиеся новгородцы» (музей в Новгороде).

В молитвенных позах в нижнем ярусе, подняв глаза к верхнему, где в окружении святых восседает Христос, стоят мужи в длинных цветных кафтанах с красными воротниками и в сафьяновых сапожках. В ряд с ними, последней (согласно домостроевским навыкам) изображена женщина. Это — члены боярской семьи Кузьминых, глава которой заказал икону. Общая композиция четкая и торжественная. Лица очень живые. Такое гармоничное сочетание в общем образном строе портретов вполне реальных людей, при этом типичных представителей правящей новгородской верхушки, с высшими небесными силами — знаменательное явление в древнерусской живописи, очень характерное для новгородской школы с ее стремлением к конкретности, правдивой выразительности. Благодаря этой иконе мы можем ясно представить облик тогдашнего знатного новгородца.

«Деисус» и молящиеся новгородцы. XV в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.



Рождество Христово. Новгородская школа. Первая половина XV в. Гос. Третьяковская галерея.

Сущность новгородской школы раскрывается особенно ясно как в островыразительных поясных изображениях святых, так и в сравнительно небольших по размерам композициях, включающих несколько эпизодов и развертывающихся не в глубину, а вверх и вниз по доске, в полном согласии с ее пропорциями. При этом глубина все же присутствует, однако лишь как намек (некоторые детали чуть загораживают другие), и потому называется «малой глубиной».

Чудесное «Рождество Христово» новгородской школы первой половины XV в. (в Третьяковской галерее) — одна из самых прекрасных икон среди множества написанных на тот же сюжет, согласно традиционно установленной схеме.

Высятся горки, по которым и располагаются одна над другой отдельные сцены. Роженица покоится в центре на просторном ложе, своей киноварью перекликающемся с пятью меньшими, но столь же яркими красными вспышками среди сизо-охристых, коричневатых, зеленых и белых тонов, затейливо чередующихся на доске. В яслях, у входа в темную пещеру, спеленутый младенец Христос, над которым склонили голову лошадь и вол. А вокруг — наверху и внизу — ангелы, волхвы, следующие за путеводной звездой, трубящий пастух, погруженный в раздумье муж Марии Иосиф, еще раз крохотный

Христос, которого две служанки собираются окунуть в купель.

Эпизоды евангельского сказания о рождении христианского бога искусно размещены на иконной доске вне зависимости от пространства и времени. Изящно обрисованные фигуры или группы фигур отделены друг от друга достаточным расстоянием, чтобы они четко выделялись на фоне неба и скал, среди редких, декоративно разбросанных кустиков. Звонкие красочные и линейные ритмы придают изображаемой сказке радостно-милую праздничность.

Драгоценность! Не придумать более точного определения и для иконы св. Флора и Лавра (тоже в Третьяковской галерее).

По сюжету — это одна из многих новгородских икон, где эти христианские святые наивно использованы, так сказать, в практических нуждах — в качестве покровителей коневодов.

Сияющий золотой фон. Наверху, в середине, торжественно-величавая фигура архангела Михаила, мощные темные крылья которого образуют широкую дугу, подчиняющую себе всю композицию. По бокам — Флор и Лавр, чуть ниже — два коня, которых архангел держит на поводу. Вся группа восходит к славянскому языческому искусству, к образам великой богини, с всадниками, тоже богами, по бокам. Еще ниже — коневоды и целый табун лошадей всех возрастов и мастей.

Полюбуйтесь цветовыми контрастами левого вороного коня и правого белоснежного, первого под зеленым седлом, а второго под огненно-красным. Как стройно горделивы, как грациозно выгибают свои тонкие шеи, как прелестно декоративны эти кони!

Люди, кони, уступчатые скалы и кустики в своем гармоническом сочетании говорят о единстве человека со всем окружающим его миром.

Радужная, любезная нашему сердцу, чисто русская сказка.

Даже в иконах «Страшного суда», украшавших притвор чуть ли не каждой новгородской церкви (такая икона выставлена в Третьяковской галерее), новгородские живописцы обращали больше внимания на сияние красок, на сказочность, на занимательность отдельных эпизодов, нежели на устрашающее значение сюжета, на кару, ожидающую грешников.

Сами по себе драматические сюжеты отнюдь не были чужды новгородским художникам. Но драма изображалась ими тогда, когда она представлялась истинно жизненной, реально ощутимой, а не всего лишь предрекаемой в назидание. Мы видели в иконах «Успения богородицы», с какой потрясающей силой эти художники умели передавать великую драму смерти, всепоглощающее человеческое горе. Эмоциональность ведь была всегда одним из основных качеств нашей живописной культуры.

Тема горя, человеческого отчаяния перед лицом смерти нашла свое яркое выражение в знаменитой иконе второй половины XV в. «Положение во гроб» (в Третьяковской галерее).

Флор и Лавр. Конец XV в. Гос. Третьяковская галерея.

Эта икона — одна из четырех, очевидно, написанных тем же мастером и, согласно устному преданию, происходящих из Каргополя (на берегу Онеги), которые, за отсутствием более точных данных, признаются иконами «северных писем».

В северных областях, в городах и поселках создавалось много икон, в которых мы распознаем самый почвенный, можно сказать, простонародный слой древнерусской живописи, характерный для самобытной культуры крестьянской Руси. И хотя многие иконы «северных писем» несколько примитивны, этот слой, несомненно, питал творческие искания новгородских художников, постоянно обновляя их своей здоровой непосредственностью и чисто народной фантазией. Но там же, на севере, под живым воздействием зрелого новгородского искусства создавались подчас замечательные произведения, не уступающие по мастерству лучшим достижениям как новгородской школы, так и московской. Тому пример — каргопольские иконы (кроме упомянутой, одна — тоже в Третьяковской галерее, две другие — в Киевском музее).

Итальянские художники Раннего и Высокого Возрождения оставили немало фресок и картин на тему положения в гроб тела Христа, из которых некоторые — великие произведения искусства. Но, пожалуй, ни в одной из них горе так не сконцентрировано и не очищено от всего постороннего, случайного, не выявлено с таким неумолимым нарастанием, завершающимся столь грандиозным аккордом. Знаменательно, что безыменный, но, несомненно, крупнейший мастер ничего не прибавил к традиционной схеме, а лишь заострил ее, органически подчинив каждую деталь общему эмоциональному строю иконы.

Я советую моему молодому читателю подольше задержаться в Третьяковской галерее перед этим шедевром, где припавшая к телу Христа богоматерь являет совершенный образ безутешного страдания, а раскаявшаяся грешница Мария Магдалина жестом своих рук доводит до предела общее трагическое звучание, где всех прочих персонажей объединяет безысходная тоска, хотя каждый и выражает ее по-своему, где даже скалистые горки, нависая над ними, как бы смыкают их еще прочнее, неразрывнее, где каждая поза, каждый жест так идеально согласованы, что малейшее в них изменение нарушило бы общую гармонию. Что может быть прекраснее двух склонившихся рядом скорбных женских голов! Или же линий, отмечающих складки одеяний! Ни одна из них не случайна, каждая участвует в создании образа, и, право же, никто из величайших рисовальщиков позднейших времен не достигал в штрихе большей четкости и точности, большей музыкальности в искусстве линейных сочетаний, при этом не просто узорчатых, а органически необходимых, выявляющих саму сущность изображаемого.

Да, именно в таких созданиях древнерусской живописи Матисс мог найти самое убедительное подтверждение своих собственных высказываний:

Страшный суд. Середина XV в. Новгородская школа. Гос. Третьяковская галерея.

Положение во гроб. Северные письма. XV в. Гос. Третьяковская галерея.

«В рисунке художник должен из всех возможных линий выбрать самую выразительную, самую насыщенную жизнью... Лавина цветов сама по себе беспомощна. Цвет достигает своей полной выразительности, когда он организован и его интенсивность соответствует интенсивности чувств художника».

Вот эта красота тонких линий и крепких силуэтных контуров да предельно выразительные краски (ну хотя бы огненная киноварь плаща Марии Магдалины) как бы изнутри озаряют ужас смерти и людскую скорбь. Это — наш традиционный деревенский плач над усопшим, это — горе общее, но в котором женское сердце всего обильней исходит кровью, будь то горе материнское, вдовье или дочернее, что так часто раздирало душу русских женщин тех жестоких и смутных времен.

Шитье и узорочье

Женская доля в Древней Руси — не тема настоящих очерков. Однако есть в этой доле нечто прямо к ним относящееся. Русская женщина оставила след в древнерусском искусстве. При этом речь идет не о женских изображениях, а о женском художественном творчестве.

Архангел Михаил со сферой. Деталь деисусного чина. Новгородское шитье. XV в. Гос. Третьяковская галерея.

В древних списках мы встречаем такие образные определения цветов: «маковый», «соломенный», «сахарный», «огненный», «жаркий», «рудо-желтый», а красный цвет имел множество подразделений: «алый», «багровый», «червчатый», «кармазинный», «смородиновый», «брусничный» и т. д. «Лишь на основе столь изощренного понимания колорита,— пишет В. Н. Лазарев,— явилась возможность создавать те прекрасные произведения древнерусского шитья, которые прежде всего поражают изысканностью красочных сочетаний».

Это шитье изготовлялось в монастырях, при княжеских дворах, в боярских вышивальных «светлицах». Искусство вышивания было на Руси своеобразной отраслью, причем рукоделие достигло у нас такого совершенства с древнейших времен, что шитые литургические принадлежности вывозились из России за границу, в частности во Францию (где они назывались «русскими шелками»), и пользовались особой популярностью на Афоне, где хранились как особенно ценные уже в XII в.

В XVII в. путешествовавший по России, уже знакомый нам Павел Алеппский сравнил с живописью одну из таких работ наших мастериц, виденную им в Троицком монастыре, записав в своем дневнике: «Вышито шелком, точно написано красками».

Увы, в пожарах, особенно в страшные годы монголо-татарского нашествия, погибли ткани, так богато украшавшие хра-

Кратир мастера Братилы. XII в. Софийский собор в Новгороде.

мы Киевской и Владимиро-Суздальской Руси. Из наиболее ранних уцелели лишь отдельные новгородские ткани.

...Великое новгородское искусство возникло и расцвело на фундаменте всенародной тяги к прекрасному. Ведь раскопки, произведенные в Новгороде, обогатили нас не только

«Васильевские врата» из Софийского собора в Новгороде. 1336 г. Александров.

бесценными образцами давнишней частной переписки да рисунками мальчика Онфима. Они показали наглядно, что художественное творчество пронизывало буквально весь быт этого древнего города.

Новгородцы стремились обставить свою жизнь как можно красивее, затейливее. Деревянные жилища они украшали резьбой, покрывавшей ворота, дубовые колонны крыльца, карнизы крыш, наличники окон и причелины. И все, что требовалось для домашнего обихода, должно было радовать глаз. Можно сказать без преувеличения, что в древнем Новгороде не встречалось почти ни одного предмета полезного назначения, который не был бы отделан «хитрым» узором.

То узорочье, что нашло яркое отражение в иконописи, пышно расстилалось по стенам боярских и архиерейских покоев, украшало богатейшую церковную утварь (как, например, великолепные кратиры Софийского собора), сверкало в огневом золочении знаменитых «Васильевских врат» (вывезенных Иваном Грозным из Новгорода в Александровскую слободу), причудливо выявлялось в плоской декоративной пластике (другой в Новгороде не было), в заставках и инициалах новгородских рукописных книг и постоянно присутствовало в непосредственном окружении новгородского простолюдина. Искуснейшей резьбой новгородцы отделывали служащие для каждодневного употребления гребни, чаши и ложки, костяные или деревянные рукоятки ножей. Они наносили узоры и на кожаную обувь, пояса и сумки, ножны и кошельки, выжигали рисунки на веретенах, богато разукрашивали плетеным и растительным орнаментом лодки, сани и детские салазки.

* *
*

XV веком заканчивается, по существу, история новгородского искусства, во всяком случае в высших его достижениях; заканчивается и сама история Новгорода как вольного города. И в XVI в. в Новгороде создаются нередко высокохудожественные произведения. Но новгородская самобытность постепенно утрачивает былой динамизм и былую мощь.

Объединительная воля Москвы торжествует над феодальной раздробленностью.

К Москве же переходит и руководящая роль в древнерусском художественном творчестве.

«Молодший брат»

Сравнивая Новгород с его «молодшим братом», вольным городом Псковом, где тоже было вече, Ключевский писал, что новгородский политический порядок можно назвать «поддельной, фиктивной демократией», а псковский — «смягченной умеренной аристократией». В самом деле, как сказано в его

Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. XII в.

классическом «Курсе русской истории», «ограниченное пространство Псковской земли не давало такого простора для расцвета крупного боярского землевладения, какой открывался для того в беспредельной Новгородской области. Потому политическая сила псковского боярства не находила достаточной опоры в его экономическом положении, и это сдерживало политические притязания правительственного класса. В связи с тем не заметно ни резкого сословного неравенства, ни хронической социальной розни, как в Новгороде». Притязания новгородской боярской верхушки доходили до того, что она изменила делу русского единства в XV в., вступила в сговор с Литвой и рассчитывала на поражение Москвы в ее спасительной для Руси борьбе с ханами, действуя наперекор демократическим слоям города, поддержавшим московского великого князя.

Псковское боярство было в своих притязаниях скромнее, и потому жизнь Пскова отмечена не только бо́льшим демократизмом, но и бо́льшим спокойствием, большей внутренней умиротворенностью. Однако — только внутренней. Псков ведь был западным рубежом Русской земли, передним краем ее обороны. ...Многострадальная Псковщина была обильно полита кровью, своей и вражеской.

Собор богоматери. Псковская икона. XIV в. Гос. Третьяковская галерея.

Сошествие во ад. XIV в. Икона Псковской школы. Гос. Русский музей.

Все это наложило свою печать на быт псковитян, на общее их мироощущение, следовательно, и на их искусство.

На протяжении веков, обороняясь подчас без помощи Новгорода от грозных ливонских рыцарей и от Литвы, Псков все шире и шире опоясывался мощными укреплениями. «Этот город так обширен,— пишет немецкий автор XIII в.,— что его окружность обнимает пространство многих городов, и в Германии нет города, равного Пскову». Но и далеко за пределами псковских городских укреплений воздвигались такие грозные твердыни, как славный Псково-Печерский монастырь, или же как Изборск, у башен которого с поэтическими именами «Темнушка», «Рябиновка» не раз разбивались удары ливонского ордена.

Если не считать самых ранних псковских церквей, как, например, знаменитый Спасо-Преображенский собор (XII в.) Мирожского монастыря, все псковское зодчество питалось достижениями крепостного строительства. Строя быстро, ибо время не ждало, строя прочно, ибо дело шло о защите родных очагов, псковские зодчие — мастера военно-инженерного дела — из нетесаных плит широко распространенного на Псковщине известняка воздвигали неприступные стены, величавая крепость которых восхищает нас по сей день. В этом строи-

Крепость в Изборске. Башня.

тельстве они приобрели исключительную сноровку, прославившую их на всю Русь — ведь сама Москва впоследствии обращалась к их опыту.

Небольшие по размерам кубические, несколько приземистые гладкостенные псковские храмы, нередко воздвигнутые по заказу ремесленников и мелких торговцев, отмечены той же лаконичной суровостью, той же внутренней крепостью, что и псковские оборонительные сооружения. Часто — и это явилось новшеством в древнерусской архитектуре — на храмовых стенах сооружались очень живописного вида звонницы, с которых велось наблюдение за продвижением врага и чьи колокола не раз возвещали тревогу. Как и Новгород с его владениями, Псков и вся Псковщина благодаря своим памятникам архитектуры (многие из которых были разрушены фашистами и ныне восстановлены в первоначальном виде — без позднейших пристроек) и монументальным росписям соборов монастырей Мирожского и Снетогорского являют нам богатейшую панораму средневекового искусства.

Непосредственное народное начало очень явственно во всем псковском искусстве. Тревога и драматическая напряженность, которые сквозят в псковской иконописи, весьма самобытной по краскам и общему настроению, не отражают ли как

раз тех чувств, что должны были испытывать псковитяне перед лицом постоянной вражеской угрозы?

В отличие от новгородских икон, не пламенная киноварь, а плотный, густо насыщенный зеленый цвет, воскрешавший безбрежную зелень необъятных лугов Псковской земли, был любимым цветом ее живописцев. А напряженность и беспокойство явно выступают в общем колорите и нервной подвижности отдельных фигур псковских икон. Особенно характерны в этом отношении иконы XIV в. «Собор богоматери» (в Третьяковской галерее) и «Сошествие в ад» (в Русском музее). Вглядитесь хотя бы на первой в сцену, именуемую «Аллегорией пустыни».

«Псковская школа живописи — открытие советских ученых. В старых сводных трудах по истории русского искусства она обычно отсутствует. Лишь после расчистки ряда псковских фресок и икон XII—XV веков появилась возможность определить ее стилистические черты, остававшиеся до того совершенно неясными» (В. Н. Лазарев).

И это не исключение. Ведь всего лишь несколько лет назад удалось благодаря кропотливым исследованиям выделить в отдельную школу древнюю тверскую живопись. Да и, кроме того, Ростов, Ярославль, Рязань, Вологда, Смоленск, Полоцк и другие русские города были крупными центрами самобытного художественного творчества, изучение которого ныне в полном разгаре.

МОСКВА

Пушкин и Рублев!..

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит.
И свой рисунок беззаконный
На ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с летами,
Спадают ветхой чешуей;
Созданье гения пред нами
Выходит с прежней красотой.

Это отрывок из пушкинского стихотворения «Возрождение». Существует предположение, что оно было навеяно молодому Пушкину хранящейся в Эрмитаже рафаэлевской мадонной, очищенной от позднейших записей.

Пушкин и Рафаэль! Они были близки по духу. Недаром Белинский писал: «Пушкин любил Рафаэля, он родня ему по натуре».

Но ему был по натуре родным и другой гений живописи, при этом не иностранец, а русский. Тому доказательство следующие строки Пушкина:

«...Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии... Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно не в силе произвесть истинное великое совершенство».

Гений русской живописи, о котором идет речь, как раз проявил в своем вдохновенном творчестве то мудрое спокойствие, которое выше, значительнее восторга, ту силу ума, что обеспечивает соразмерность частей единого художественного целого — и то, что было им создано, являет действительно истинное великое совершенство.

Но Пушкин, так гордившийся русской историей, не знал его созданий, да и не мог знать, ибо они либо погибли, либо были сокрыты под «рисунком беззаконным», бессмысленно наведенным на их красоту.

Этот гений — Андрей Рублев. И как не вспомнить судьбу его «Троицы», читая пушкинские стихи о чуждых красках, ветхой чешуей спавших с картины гениального живописца! Но с «Троицы» и других наших древних шедевров «беззаконная» запись спала лишь в нашу эпоху, когда и свершилось их возрождение.

Пушкин и Рублев!..

Рублев вырос в годы, озаренные великой победой нашего народа на Куликовом поле. Пушкин мальчиком ликовал вместе со всеми русскими людьми после Бородинской битвы, изгнания и уничтожения полчищ Наполеона. Пушкин славил свой народ, поваливший в бездну «тяготеющий над царствами кумир», а Андрей Рублев испытывал, вероятно, не меньшую гордость после страшной сечи, знаменовавшей начало конца варварского монголо-татарского надругательства над нашей страной, в течение веков спасавшей от такого же надругательства своих соседей.

Искусство того и другого вдохновляло сознание величия и славы русского государства.

Алексей Константинович Толстой, так ярко воскрешавший в своем творчестве историческое прошлое, как-то писал: «Когда я вспоминаю о красоте нашей истории до проклятых монголов, мне хочется броситься на землю и кататься от отчаяния».

Но и он не знал Андрея Рублева.

Не знал, что, подобно Пушкину, воспринявшему все предшествующие достижения российской словесности, чтобы, преобразовав своим гением, довести ее до совершенства, Рублев впитал все лучшее в древнерусской живописи более ранних времен и хоть и не преобразовал ее, но тоже довел своим гением до невиданного совершенства.

Объединение Руси осуществлялось Москвой. Московской же школе живописи, из которой вышел Рублев, было суждено увенчать все древнерусское живописное творчество, равно как подмосковная церковь Вознесения (в Коломенском) знаменует, вероятно, вершину всего древнерусского зодчества.

Новая художественная школа

«Кто думал-гадал, что Москве царством быти, и кто же знал, что Москве государством слыти?» — говорит народное сказание XVII в.

И в самом деле, ведь первое летописное упоминание о Москве относится к 1147 г., когда Москва была одним из новых городков или даже всего лишь поселков Ростовской земли, возникших в княжение Юрия Долгорукого. Туда, как в пограничный пункт, он пригласил на свидание своего союзника, князя новгород-северского, послав сказать ему: «приди ко мне, брате, в Москву». По-видимому, Москва служила суздальскому князю сельской усадьбой, точнее, станционным двором, где он останавливался во время поездок на киевский юг и обратно. Летопись добавляет, что хозяин устроил там гостю-союзнику «обед силен». А в 1156 г. Юрий Долгорукий «заложил град Москву», то есть, как уточняет Ключевский, окружил свой москворецкий двор деревянными стенами и превратил его в город. Это был Московский Кремль в первоначальном своем очертании, занимавший западный угол кремлевской горы, обрывавшейся крутым мысом к устью Неглинной у нынешних Боровицких ворот, в названии которых сохранилась память о боре, некогда покрывавшем гору. Пространство, опоясанное стенами князя Юрия, едва ли занимало половину, скорее третью долю разросшегося затем Кремля. Того Кремля, которому юный Лермонтов посвятил такие восторженные строки:

«Что сравнить с этим Кремлем, который, окружась зубчатыми стенами, красуясь золотыми главами соборов, воз-

лежит на высокой горе, как державный венец на челе грозного владыки... Он алтарь России, на нем должны совершаться и уже совершались многие жертвы, достойные отечества... Нет, ни Кремля, ни его зубчатых стен, ни его темных переходов, ни пышных дворцов его описать невозможно... Надо видеть, видеть... чувствовать все, что они говорят сердцу и воображению!..»

Здесь не место останавливаться на тех условиях географических, этнографических или политических, вследствие которых не Владимиру, не Новгороду, не Твери, а именно Москве, некогда безвестному пограничному поселку, суждено было стать столицей могучего государства, третьим Римом, поражавшим не только русских людей, но и чужеземцев сияющим великолепием своих памятников. Важно лишь подчеркнуть, что лермонтовское восхищение понятно нам, как было понятно оно его современникам, сближая и их и нас с теми, кто жил во времена, когда создавались соборы и башни Московского Кремля, призванного, подобно венцу, украсить чело пышной столицы юной державы, покончившей с феодальной раздробленностью и свергнувшей монголо-татарское иго.

Когда же возникла московская школа живописи?

Это очень трудно установить, так как вначале искусство Москвы походило на искусство Владимиро-Суздальской земли, равно как и сама история Москвы сливалась с ее историей.

Быть может, зарождение московской школы можно связать с такими иконами среднерусского происхождения, как, например, «Борис и Глеб» начала XIV в. (в Русском музее). Царственно величественны, стройны и изящны эти юные воины в великолепных одеждах, с мечом и крестом в руках.

Борис и Глеб — русские князья, сыновья Владимира Красное Солнышко, невинные жертвы беспощадных удельных междоусобиц, предательски убитые их братом Святополком. Причисленные к лику святых, они были особенно чтимы на Руси и считались покровителями всего княжеского рода. А их совместное изображение (пешими или на коне), символизировавшее братолюбие, ратную доблесть, волю к согласию и единству, явилось совершенно новым, чисто русским иконографическим мотивом. (Точно так же Византии не были ведомы и другие иконографические сюжеты, родившиеся на русской почве, как, например, «Покров», где богоматерь на фоне церкви простирает покров над молящимися, как бы объединяя их всех под своим покровительством: праздник покрова был установлен Андреем Боголюбским в ознаменование объединения Руси под главенством Владимира.)

В новгородской иконописи каждый цвет играет сам по себе и каждый усиливает другой во взаимном противопоставлении. Уже в ранних московских иконах цвета дополняют друг друга, и красота их в мерной согласованности, а не в контрастах. И тоже мягко, но уверенно согласован в мерном

Борис и Глеб. Икона XIV в. Гос. Русский музей.

звучании и линейный ритм московской иконописи, без тех эффектов, что дает, например, сопоставление вертикали с горизонталью.

К началу XV в. Москва заняла в Восточной Европе исключительное положение как в политическом, так и в культурном отношении. Византия погибала. Страшная битва на Косовом поле утвердила турецкое владычество на Балканах; южнославянская культура была подорвана. Постепенно торжествуя в своей борьбе за объединение Руси, Московское княжество крепло и разрасталось. Монголо-татарское иго еще не было свергнуто, но ореол победы Дмитрия Донского озарял Московскую державу. Роль Москвы становилась все значительнее для греческого мира и той части славянского, на которую не распространялось главенство римской курии. Не только со всей Руси, но и из Византии, из Сербии, из Болгарии устремились в великокняжескую Москву художники, для которых она стала одним из крупнейших культурных центров. И Москва, радуясь своей притягательной силе, заботясь о своем украшении, всячески поощряла их приезд. Так, она в конце концов переманила уже прославившегося в Новгороде Феофана Грека.

Совершенство художественных приемов Феофана — наследие очень древней, давно достигшей зенита культуры — было

особенно важно для окончательного становления искусства юной, но уже сознающей свое мировое значение державы.

В Москве, возможно под воздействием московской живописной традиции, Феофан проявил в своих композициях меньше страсти, меньше динамизма, но зато больше, чем в Новгороде, величавой торжественности. Об этом, во всяком случае, свидетельствуют написанные им центральные фигуры деисусного чина иконостаса Благовещенского собора, среди которых особенно привлекает своим живописным совершенством фигура Марии. Других его московских работ не сохранилось. А между тем их было немало, и произвел он в Москве очень сильное впечатление. Недаром на одной из миниатюр летописного свода Феофан изображен пишущим фреску перед удивленной его «хитрым» мастерством толпой москвичей.

Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля (1405 г.) — великое произведение искусства. Возникшие на русской почве идея и композиция иконостаса получили полное развитие в этом памятнике монументальной живописи.

Фигуры деисусного чина — на досках высотой более 2 *м* и шириной более 1 *м*. Это придало иконостасу невиданную ранее внушительность, можно сказать, грандиозность, причем, что очень характерно для древнерусского мироощущения, деисусная композиция, утверждающая идею заступничества, стала основной во всем живописном убранстве храма.

Кроме самого Феофана, над росписью Благовещенского собора работали под общим его руководством «Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев». Чернец — значит простой монах. Таково самое раннее дошедшее до нас летописное упоминание о Рублеве (при этом на последнем месте! — из чего можно заключить, что он был младшим из трех мастеров).

От созданного тремя мастерами до нас сохранились в иконостасе второй ряд (деисусный) и третий (праздничный). Мы распознаем руку Феофана в основных фигурах второго ряда, готовы признать руку Рублева главным образом в композициях третьего ряда, наиболее тонких по краскам, наиболее лирических и ритмичных, приписав остальные, отнюдь не лишенные живописных достоинств, старцу Прохору. Мы не знаем ни одной несомненной его работы. А между тем он был, очевидно, не только старше Рублева, но и мастером с бо́льшим что ли стажем или авторитетом (равно как и Даниил Черный, работавший затем с Рублевым: в текстах, где говорится об их долголетнем сотрудничестве, не Рублев, а он упоминается первым).

Андрей Рублев родился между 1360 и 1370 гг. и умер в 1430 г. Он почитался при жизни выдающимся мастером, но подлинная слава пришла к нему уже после смерти, причем далеко не сразу. Зато слава эта оказалась непререкаемой.

Скудность исторических данных не позволяет нам проследить, как возникло и утвердилось это посмертное признание. Однако факты, свидетельствующие о нем, неоспоримы.

Феофан Грек. Богоматерь из деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 г.

Одним из первых ревностных ценителей художественного наследия Рублева (более чем через полвека после его кончины) был, по-видимому, известный церковный писатель Иосиф, игумен Волоцкий, основатель Волоколамского монастыря. В этот монастырь он поставил «иконы три Рублева письма Андреева». Мы знаем также, что внесенные в монастырь «на помин души» иконы Рублева оценивались в двадцать рублей, что в это время равнялось стоимости средней величины деревни. Поссорившись с тверским князем Федором, тот же Иосиф решил его «мздой утешить» в виде икон Рублева письма, причем «князь Федор сам приехал в монастырь, да не поехал с монастыря доколе икон не взял».

Монастыри хвалятся друг перед другом обладанием рублевскими иконами. А на миниатюрах, украшающих летописные своды и жития святых, мы видим изображения самого Рублева в монашеском облачении, с окладистой бородой, расписывающим вместе с Даниилом стены храма.

И вот наступают времена, когда не только перед именем Рублева, но и рядом с ним ничье другое уже не упоминается, очевидно, как недостойное такой близости. Так, летописец в рассказе о пожаре Благовещенского собора, вовсе не называя старших, вероятно, уже забытых мастеров (а ведь одним из

них был великий Феофан), сообщает, что «деисус Андреева письма» попортился в жару и в дыму. А в середине XVI в. Стоглавый собор повелевает «писать живописцам иконы с древних образов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев».

Можно сказать без преувеличения, что само имя Рублева стало тогда синонимом идеального иконописца. Таким оно осталось и в последующие века.

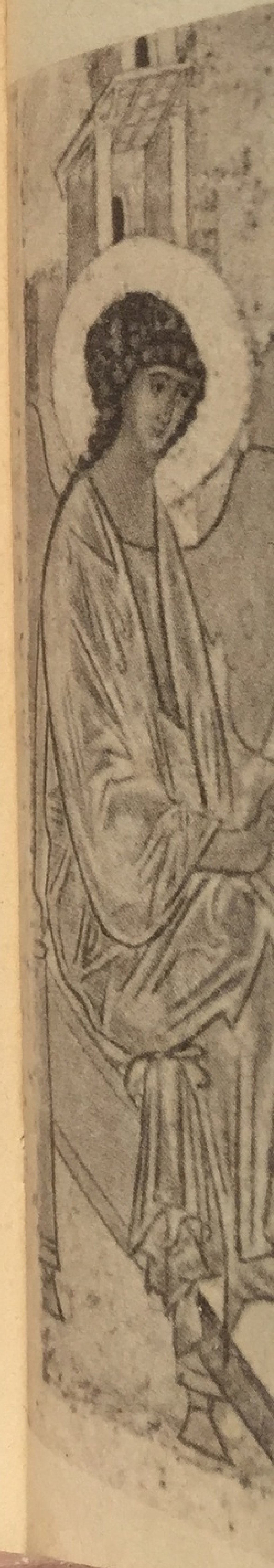
Перед рублевской «Троицей»

Вернемся к теме, не раз уже затронутой в этих очерках. «Русская икона является одним из самых примечательных художественных открытий XX века. В прошлом столетии даже коллекционеры, специально собиравшие памятники древнерусской иконописи, не подозревали, какие красоты они в себе таят... Когда в 900-х годах впервые приступили к расчистке икон, выяснилось, что под поновлениями и записями древнее письмо превосходно сохранилось и приобрело твердость и плотность кости... Как бы внезапно спала пелена, застилавшая подлинный лик русской живописи... И сразу же стало очевидно, что это искусство не было ни аскетическим, ни суровым, ни фанатичным, что в нем ярко отразилось живое народное творчество, что оно перекликается своей просветленностью и какой-то особой ясностью в строе своих форм с античной живописью, что его следует рассматривать как одно из самых совершенных проявлений русского гения» (В. Н. Лазарев).

Вышесказанное как нельзя лучше передает то ошеломляющее впечатление, которое произвело раскрытие «Троицы» Рублева, находившейся тогда в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры. «Троицу» решили раскрыть уже в 1904 г. Дело в том, что имелось письменное подтверждение монастырского предания, согласно которому эта икона была написана самолично Рублевым.

Снятие золотой ризы принесло, однако, разочарование почитателям древнерусского искусства, надеявшимся увидеть, наконец, подлинное творение знаменитого мастера: под ней оказалась весьма банальная живопись. То был результат последнего поновления, произведенного в конце XVIII в. Но, когда один за другим начали снимать «беззаконные» красочные слои, всех охватило беспредельное восхищение: из скрывавшей его так долго темницы высвобождалось одно из самых значительных, самых одухотворенных созданий мировой живописи.

Расчистка иконы все же не была тогда доведена до конца. По требованию духовенства рублевская живопись вновь была запрятана под роскошный оклад, более чтимый монастырским начальством, чем эта живопись.



Андрей Рублев. Троица.
10—20-е годы XV в. Гос. Третья-
ковская галерея.

Только в советское время «Троица», переданная в Третьяковскую галерею, была полностью раскрыта, чтобы занять там первое место среди шедевров древнерусского искусства.

Письменные источники говорят о том, что Андрей Рублев, бывший прежде в послушании у Никона, игумена Троицкого монастыря, «писаше многие святые иконы, чудны зело» и что Никон «повеле ему при себе написати образ Пресвятые Троицы в похвалу отцу своему, святому Сергию чудотворцу». Хотя текст этот XVII в. и, значит, мог вызвать сомнения, достоверность авторства Рублева как-то сразу стала очевидной. Ибо только гениальный художник мог создать эту икону, и слава, которой удостоился Рублев, ореол, окружавший его имя, находили исчерпывающее объяснение в ее несравненных художественных достоинствах.

«Троица» послужила фундаментом для воссоздания творческой индивидуальности Андрея Рублева. Благодаря раскрытию этого великого памятника искусства под руководством И. Э. Грабаря было положено начало огромной работе по реставрации и изучению росписей и икон, связанных с именем великого мастера.

Мне хотелось бы, чтобы мой читатель не только у входа в музейный зал, где выставлены иконы, но и перед самой рублевской «Троицей» весь отдался непосредственному зрительному впечатлению, не задумываясь о ее сюжете, ни о том, как этот сюжет, очень древний и уже много раз использованный, был переработан Рублевым. Пусть поглядит он на икону как человек, ничего не знающий о христианской легенде, о символическом значении трех ангелов и их трапезы, пусть, отрешась от возможно прочитанных им исторических или философских истолкований «Троицы», он воспримет ее как некое сочетание живописных образов, составляющих особый, замкнутый в себе мир, так сотворенный художником, чтобы своим внутренним строем тронуть и обворожить зрителя. Скажем снова: если он не ощутит сразу этого строя, этого ритма, пусть постоит еще, вглядываясь все пристальнее в рублевскую живопись, чтобы сокрушить, наконец, преграду непривычности древних иконописных форм, подчас возникающую перед нашим современником. А коль скоро не станет этой преграды, стихия живописи, о которой мы знаем уже, что она могущественная волшебница, властно завладеет им, широко раскрыв двери в мир, запечатленный навеки гениальным художественным вдохновением. Добавлю, что «Троица» Рублева — произведение живописи столь ясное, столь цельное, столь убедительное и столь безусловно прекрасное, что, право, барьер непривычности тут уже не опасен для каждого, кто подходит к искусству с открытой душой. Ведь даже высказывалась мысль, что именно этот рублевский шедевр вернее всего дает ключ к пониманию красот всей древнерусской иконописи.

Что же это за мир, в который нас погружает созерцание «Троицы»?

Этот мир согласия и взаимной любви. Посмотрите, как все три ангела, тем же чувством, той же думой объединенные, так расположились по воле Рублева, чтобы зримо перекликаться друг с другом не взорами, не посылами, а сокровенной сосредоточенностью, душевной лаской и чистотой. Да, это мир глубокого, неразрывного единства, которое воспринимается нами как завершение всех человеческих устремлений. И это единство опять-таки зримо выступает перед нами в том не обозначенном линией круге, что рождают в нашем сознании плавные очертания ангельских фигур. А с головой среднего ангела тем же наклоном перекликается кудрявое деревце. Мир тишины и покоя, ибо никакого действия перед нами не происходит, покоя просветленного, благотворного, к которому пришло, наконец, нечто до этого зыбкое, возможно, тревожное и хаотичное. Сияют пронизанные светом нежные краски: чудесен рублевский «голубец» — чистейшая лапис-лазурь. И как играют, ласково согласуясь друг с другом, все цвета рублевской палитры! В глазах ангелов — мечта, кроткая взаимная преданность, предчувствие неотвратимой печали и сознание важности, священности их союза; силуэт каждого совершенен в истинно кристальной своей чистоте, а как упоительно музыкальны линии их плеч, рук и складок их облачений! И вся рублевская живопись звучит как восхитительная симфония, как лирический стих о всеобщей братской привязанности. Сколько радостей нам щедро уготовано здесь средствами одной живописи, так что перед этим созданием Рублева мы и впрямь готовы согласиться с Леонардо да Винчи, который говорил, что живопись — царица искусств.

Эти чувства, эти радости возникают в созерцании «Троицы» Рублева, даже если не знаешь, в чем, в сущности, ее сюжет.

Скажем о нем вкратце.

К библейскому патриарху Аврааму явилось трое прекрасных юношей, и он заклал тельца и пышно угостил их, угадав в дивных странниках воплощение извечного во многих религиях троичного начала божества. Византийские художники передавали легенду во всех подробностях — со сценой заклания и со столом, уставленным яствами. Рублев все сосредоточил на главном. В чаше, вокруг которой восседают три ангела,— голова жертвенного тельца, прообраза евангельского агнца, символа жертвенности Христа во имя любви и спасения человеческого рода. Для современников Рублева все это было догмой, выражало сущность той веры, в которой они были воспитаны. Но вот такова сила искусства, что уже вне зависимости от этой веры внутреннее содержание рублевской «Троицы» понятно нам, как оно будет понятно и тем, кто придет после нас. Ибо в этом содержании художник выявил то, что вечно: добро, жертвенность и любовь.

Как правильно было замечено, среди всех созданий древнерусских художников рублевские ангелы представляются самыми бесплотными. Ничто не отягчает их, ни крылья, ни обла-

чения; они предельно легки, как и вся композиция, почти лишенная глубины в своем чисто плоскостном ритме.

Отражая лучшие идеалы эпохи, великие художники часто поправляют своим искусством действительность, когда эти идеалы извращаются или не находят в ней полного приложения. Великие гуманистические идеалы итальянского Возрождения претворены не в братоубийственных распрях итальянских феодальных правителей, а в творчестве таких гениев, как Микеланджело или Рафаэль. Творчество Пушкина, а не аракчеевщина или правление Николая I служит увенчанием осознанной национальной гордости лучших представителей нашего народа после победы над Наполеоном.

Так мы обнаруживаем в нашей культуре еще одну параллель между Пушкиным и Рублевым. Ведь оба в важнейший период русской истории корректировали своим искусством современную им действительность.

Да, в грандиозной сече на Куликовом поле, какой на Руси еще не бывало, русский народ доказал, что монголо-татарское иго не должно и не может быть его вечным уделом. Отсюда и духовный подъем, удесятеривший волю и мощь русского народа. Но сколько еще преград надлежало ему преодолеть!

«...И цари, и князья, и бояре, и вельможи, и гости, и купцы, и ремесленники, и рабочие люди — один род и племя Адамово, а забывшись, друг на друга враждуют и ненавидят, и грызут, и кусают»,— скорбно твердил летописец XIV в.

Сергий Радонежский, причисленный к лику святых, основатель знаменитого Троицкого монастыря, деятель во многих отношениях замечательный, чья слава доходила до самого Царьграда, умел, по свидетельству современника, «тихими и кроткими словами» смягчать самые ожесточенные сердца. Он ратовал за объединение Руси под главенством Москвы и не раз примирял враждовавших между собой князей, благословил князя Дмитрия на поход против татар и предрек ему победу, возвел первый (деревянный) храм «Троицы», «дабы воззрением на святую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего». А рознь эта в самом русском мире была жестокой.

Ведь всего два года спустя после Куликовской сечи, когда монголо-татары снова пошли на Москву, рязанский князь, чтобы отвести их от своих владений, помог Тохтамышу, указав ему броды на Оке. А нижегородский князь вместе с сыновьями «лживыми речами и лживыми предложениями мира» уговорил москвичей открыть ворота Тохтамышу, войска которого учинили в Москве страшный погром. В 1410 г. нижегородский князь, соединившись с монголо-татарами, подвел их к Владимиру. Ханское войско и нижегородская княжеская дружина подкрались к городу, когда все жители спали, сожгли посады и побили множество людей. В Успенском соборе, за два года до этого расписанном Рублевым и Даниилом Черным, ключарь Патрикей, отказавшийся выдать захватчикам спрятанную им церковную утварь и прочую драгоценную «кузнь», был звер-

ски замучен: его жарили на сковороде, втыкали ему щепы под ногти, сдирали с него кожу и, в конце концов ничего не добившись, умертвили, привязав за ноги к конскому хвосту. Весь город был сожжен и разграблен. «Сия же злоба,— горестно заключает летописец,— сключися от своих братий христиан».

В 1408 г. войско под предводительством Едигея вновь пошло на Москву, разорило Серпухов, Дмитров, Ростов, Переславль, Нижний Новгород и еще другие города. Обитель Сергия была начисто сожжена. Наступили голод и мор. «Люди ели людей и собачину»,— говорит летописец. В 30-х годах литовский князь Витовт предпринял с помощью тверского князя наступление на Псков и Новгород, причем на его сторону перешли князья рязанский и пронский. Войска галицкого князя трижды занимали Москву. В распрях между князьями было пролито море русской крови.

В своей капитальной «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьев так характеризует нравы, царившие в XV в. в верхах русского общества в годины монголо-татарских нашествий и яростной феодальной усобицы, длившейся вплоть до объединения основных русских земель под московской великокняжеской властью:

«...Князья показали ясно, что они борются не за старшинство, как прежде, но за силу, хотят увеличить свои волости... При таком характере борьбы нет речи о правах и обязанностях, каждый действует по инстинкту самосохранения, а где человек действует только по инстинкту самосохранения, там не может быть выбора средств, сильный пользуется первым удобным случаем употребить свою силу... хитрость, двоедушие слабого получают похвалу, как дело мудрости: летописец хвалит князя тверского, который, будучи слабым... успел извернуться, не прогневал ни князя московского, ни Эдигея. Борьба, доведенная до крайности, условливала и средства крайние: сперва губили соперников в Орде... когда же князья стали управляться друг с другом независимо от всякого чуждого влияния и когда борьба, приходя к концу, достигла крайнего ожесточения, является сперва ослепление, а потом и смерть насильственная... Насилия со стороны сильных, хитрость, коварство со стороны слабых, недоверчивость, ослабление общественных уз среди всех — вот необходимые следствия такого порядка вещей... грубость нравов должна была отражаться на деле, на слове, на всех движениях человека. В это время имущества граждан прятались в церквях и монастырях... сокровища нравственные имели нужду также в безопасных убежищах... женщина спешила удалиться или ее спешили удалить от общества мужчин, чтобы волею или неволею удержать в чистоте нравственность... Но понятно, что удаление женщин, бывшее следствием огрубения нравов, само в свою очередь могло производить еще большее огрубение».

Сколь же редкостным и волнующим было для русских людей появление такой иконы, как рублевская «Троица», в див-

ных красках и образах прославлявшей братство, единство, примирение, любовь и самой своей красотой провозглашавшей надежду на торжество этих добрых начал!..

Рублев вышел, вероятно, из иконописной мастерской Троицкой обители. Он еще застал в живых Сергия Радонежского, любимый ученик которого Никон впоследствии заказал ему «Троицу». Его мироощущение сформировалось в среде, воспитанной на Сергиевых заветах.

По словам Иосифа Волоцкого, Андрей Рублев и его верный друг Даниил Черный «на самый праздник Светлого воскресения на седалищах сидя и перед собой имея божественные и всечестные иконы», на них неуклонно «взирали, исполняясь радости и светлости»; так поступали они во все прочие дни, когда сами не занимались «живописательством». А в житии Сергия Радонежского сказано: «Андрей иконописец преизрядный и все превосходящ в мудрости зелне, седины честны имея».

Вот почти все, что мы знаем о его личности. Но не только как истинно великого живописца, но и как проникновенного мыслителя и как человека высокого душевного благородства выявляет нам его искусство.

В творчестве Рублева древнерусская живописная культура нашла свое самое яркое, самое законченное выражение, и его «Троице» суждено было служить светочем для всей последующей русской иконописи, пока само это искусство не утратило полнокровность.

Два мнения

Расцвет древнерусского искусства, с которым неразрывно связано имя Рублева, одновременен с ранним итальянским Возрождением (иначе, Проторенессансом, или Предвозрождением). Но следует ли проводить параллель между этими расцветами искусств? И можно ли вообще применять термины «Возрождение» и «Предвозрождение» к древнерусскому художественному творчеству?

Приведем дополняющие друг друга суждения двух крупнейших советских исследователей древнерусской культуры.

Д. С. Лихачев:

«Могучие токи нового предвозрожденческого движения захватили собою не только всю Западную Европу, Византию, но также Псков, Новгород, Москву, Тверь, весь Кавказ и часть Малой Азии. На всем пространстве этой колоссальной территории мы встречаемся с однородными явлениями, вызванными развитием демократической жизни в городах и усиленным культурным общением стран. Многие черты этого предвозрожденческого движения сказались на Руси с большей силой, чем где бы то ни было...

Предвозрождение резко изменило культурное лицо средневековья, принесло огромное тематическое обогащение искус-

ству. Выдвижение на первое место чувств, чувственного опыта, внутренней жизни человека и первые проблемы индивидуализма имели очень большое значение для всего европейского искусства и, в частности, для поразительного по силе изобразительного искусства Новгорода XIV в. Исследователи... сравнивали Андрея Рублева с Беато Анжелико, с Чимабуэ, с Перуджино, с Джорджоне, с мастерами сиенской и умбрийских школ, с мастерами античности, с Рафаэлем и Леонардо да Винчи. И действительно, в творчестве Андрея Рублева есть нечто, что роднит его с лучшими мастерами человечества: глубокий гуманизм, высокий идеал человечности, отличавший и гениев античности, и гениев Возрождения...

Чем объяснить, что за Предвозрождением в России не наступило настоящего Возрождения? Ответ следует искать в общем своеобразии исторического развития России: в недостаточности экономического развития в конце XV и XVI вв., в ускоренном развитии единого централизованного государства, поглощавшего культурные силы, в гибели городов-коммун — Новгорода и Пскова, служивших базой предвозрожденческих течений, и, самое главное, в силе и мощи церковной организации, подавившей ереси и антиклерикальные течения...»

В. Н. Лазарев:

«Термин «Проторенессанс» (или «Предвозрождение») — понятие, имеющее четко выраженные хронологические и территориальные рамки. Это итальянская культура второй половины XIII — раннего XIV века, эпоха, когда в Италии, впервые на европейской почве, начали складываться раннекапиталистические отношения и стал выдвигаться новый класс — буржуазия... Это было подлинное Предвозрождение, за которым последовало не менее подлинное Возрождение с его новой гуманистической философией и опиравшимся на науку новым реалистическим искусством...

Нередко термин «Возрождение» употребляется как равнозначный термину «расцвет»... Но на этой почве легко возникает множество недоразумений. Несомненно, что любая национальная культура знала свою эпоху расцвета. Такие эпохи знали и Армения в X — XI веках, и Грузия на рубеже XII — XIII. Но это далеко еще не означает, что мы имеем здесь дело с явлениями ренессансного порядка. Это были эпохи наивысшего расцвета в рамках средневековой феодальной культуры. Они никак не были связаны с зарождением раннекапиталистических отношений и с появлением нового класса, который нес с собой новую идеологию...

Из всего сказанного явствует, что XIV век на Руси никак не может приравниваться к Предвозрождению. Не говоря уже о том, что за ним не последовало никакого Возрождения, а наоборот, ясно наметилась тенденция ко все большему закрепощению личности, сама эта эпоха, по общему своему характеру, не имеет ни одного опознавательного признака Проторенессанса. В ней нет и намека на появление нового класса и

на разложение старых, феодальных отношений, в ней церковное начало, хотя и смягченное, продолжает господствовать в жизни, в ее литературе отсутствует гуманистическое течение, в ее быте не складывается новый индивидуалистический стиль жизни, ее искусство остается чуждым реализму... Сильные стороны искусства рублевской поры в ином — в высокой поэтичности, в чистоте и непосредственности чувства, в глубоком уважении к категориям этического порядка, в подкупающем и современного человека оттенке наивного простодушия и добросердечия...» Между тем для ренессансного мастера типичны иные черты: «смелый разрыв с традицией, победа светского духа над церковным... подчеркивание в образе человека всего земного, настойчивые поиски новых средств художественного выражения — перспективы, светотеневой моделировки... Вот почему совершенно неправомерно применять термин «Предвозрождение» к древнерусской культуре рублевской и предрублевской поры. Это было время великого расцвета русского искусства, но отнюдь не эпохи Проторенессанса».

Как видим, существуют разные точки зрения на искусство Руси этого времени.

Во всяком случае, разграничение, на котором настаивает В. Н. Лазарев, отнюдь не умаляет значения древнерусского искусства. Более того, мы полагаем, что его умалением было бы как раз обратное, то есть оценка нашего древнего художественного наследия, основанная на критериях, обычно применяемых к итальянскому классическому искусству.

Унаследовав византийскую художественную традицию, древнерусское искусство постепенно обрело собственное лицо, и те сияющие вершины, на которые оно сумело подняться, должны вполне удовлетворить нашу национальную гордость.

Вспомним слова Виктора Гюго:

«Поэзия — взмах крыльев... Шедевр искусства рождается навеки. Данте не перечеркивает Гомера».

То же можно сказать и о живописи.

Реализм художников итальянского Возрождения явился для современников откровением, но конкретность их образов не перечеркивает «бестелесную» иконопись византийских и наших мастеров. Оставаясь в рамках средневекового искусства, Рублев был новатором, окончательно утвердившим чисто русский идеал красоты, ознаменовавший переход древнерусской живописи в новое, неизвестное Византии качество. И замечательно, что не провозглашая, подобно итальянцам, возрождения античного наследия, но что-то важное, основное угадав в нем своей восприимчивой душой, он дал миру некое совершенно особое, уже русское претворение этого наследия, тем самым окончательно породнив нашу художественную культуру с великой культурой Эллады. Опять же, как Пушкин четыре века спустя, он победно включил русское художественное творчество в ту традицию, что восходит к Праксителю, к Фидию, к Парфенону...

Рублев оплодотворил вечно юным началом светлой радости и любви художественный гений нашего народа, еще ярче, еще полнее выявив его своеобразие.

Сияние великого искусства

...Греческий писатель I в. нашей эры Дион Хризостом посвятил следующие строки знаменитой статуе Зевса Олимпийского, изваянной великим Фидием в V в. до нашей эры:

«Это бог мира, в высшей степени благостный, податель бытия и жизни, и всех благ, всеобщий отец, спаситель и хранитель людей».

Статуя Фидия погибла. Однако, как подтверждают другие древние авторы, непревзойденную красоту ее составлял контраст царственного величия всей фигуры «повелителя богов», «вседержителя» и «громовержца» и лица его, проникнутого благоговением и добротой. Так что, когда в трудах о древнерусском искусстве такими словами Диона Хризостома о Фидиевом Зевсе определяют сокровенную сущность рублевского Христа, в этом нет противоречия и слова эти полновесны. Волнующая перекличка между веками и тысячелетиями! Многогранность свойственна высочайшим произведениям искусства. Ведь при всей величавости первого из богов классической древности, в его образе, созданном искусством, уже могла быть заложена основа того, что является главным в образе нового, христианского бога, каким нам показал его гениальный русский художник. Бесчисленны изображения Христа в искусстве всех христианских народов. Но нет, быть может, Христа более человечного, более просветленного мудростью и любовью, чем рублевский, истинно отец и хранитель людей. Разве что Христос в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи может в чем-то сравниться с ним. Рублевский Христос смотрит на нас своими добрыми, всевидящими глазами, и чудится нам, что на этой липовой доске с полуосыпавшейся живописью запечатлен образ, нет, не бога, а прекраснейшего и мудрейшего из всех мужей, любвеобильного, неиссякаемого в своей милости, образ, в котором все благородство и честь человеческого рода.

Рублевский «Спас» вместе с «Архангелом Михаилом» и «Апостолом Павлом», написанными той же кистью,— это иконы поясного деисуса, что некогда, как обветшалые, были сложены в сарае близ собора в Звенигороде. (Попутно отметим, что варварским отношением к шедеврам искусства грешили всюду. Не лучшей, например, участи подверглась в Милане леонардовская «Тайная вечеря», побитая солдатами Бонапарта, «шутки ради» швырявшими в нее кирпичами...)

Хотя тому нет письменных подтверждений, как-то сразу решаешь, что эти иконы (ныне гордость Третьяковской галереи) могли быть написаны не учеником Рублева или иным мастером, испытавшим его влияние, а только им самим. И это

Андрей Рублев. Спас.
Из Звенигородского чина. Начало XV в.
Гос. Третьяковская галерея.

Андрей Рублев. Архангел Михаил из Звенигородского чина. Начало XV в. Гос. Третьяковская галерея.

первое впечатление подтверждается самым тщательным искусствоведческим сопоставлением с «Троицей». Да, эти нежные красочные сочетания, эта общая чарующая музыкальность и эта высокая одухотворенность выдают руку великого русского мастера во всей неповторимости его вдохновения, его стиля и его художественного темперамента.

Чтобы моему читателю стало окончательно ясно глубочайшее различие между русской иконописью и византийской, посоветую ему сравнить рублевского «Апостола Павла» с одноименной иконой из поясного деисуса (тоже хранящегося в Третьяковской галерее), исполненного в Константинополе всего за два-три десятилетия до звенигородского деисусного чина.

Поза та же, и вся композиция построена одинаково. В этом отношении преемственность очевидна. Но греческий Павел — это муж непреклонный и властный, привыкший предписывать людям, как им надо веровать и как жить, а рублевский исполнен добросердечия, внимания к людям и готовности им помочь. В фигуре первого жесткость линий, в фигуре второго — плавная округлость. Мрак ночи в резко очерченной бороде грека, волниста и мягка по тону борода русского. Схематичны, невыразительны складки облачения у первого, волнующе музыкальны у второго. Насколько скован и сумрачен

в своей напряженности греческий Павел, настолько теплее, просветленнее в своей человечности русский! Греческий говорит: повинуйтесь закону. Русский: надейтесь на правду.

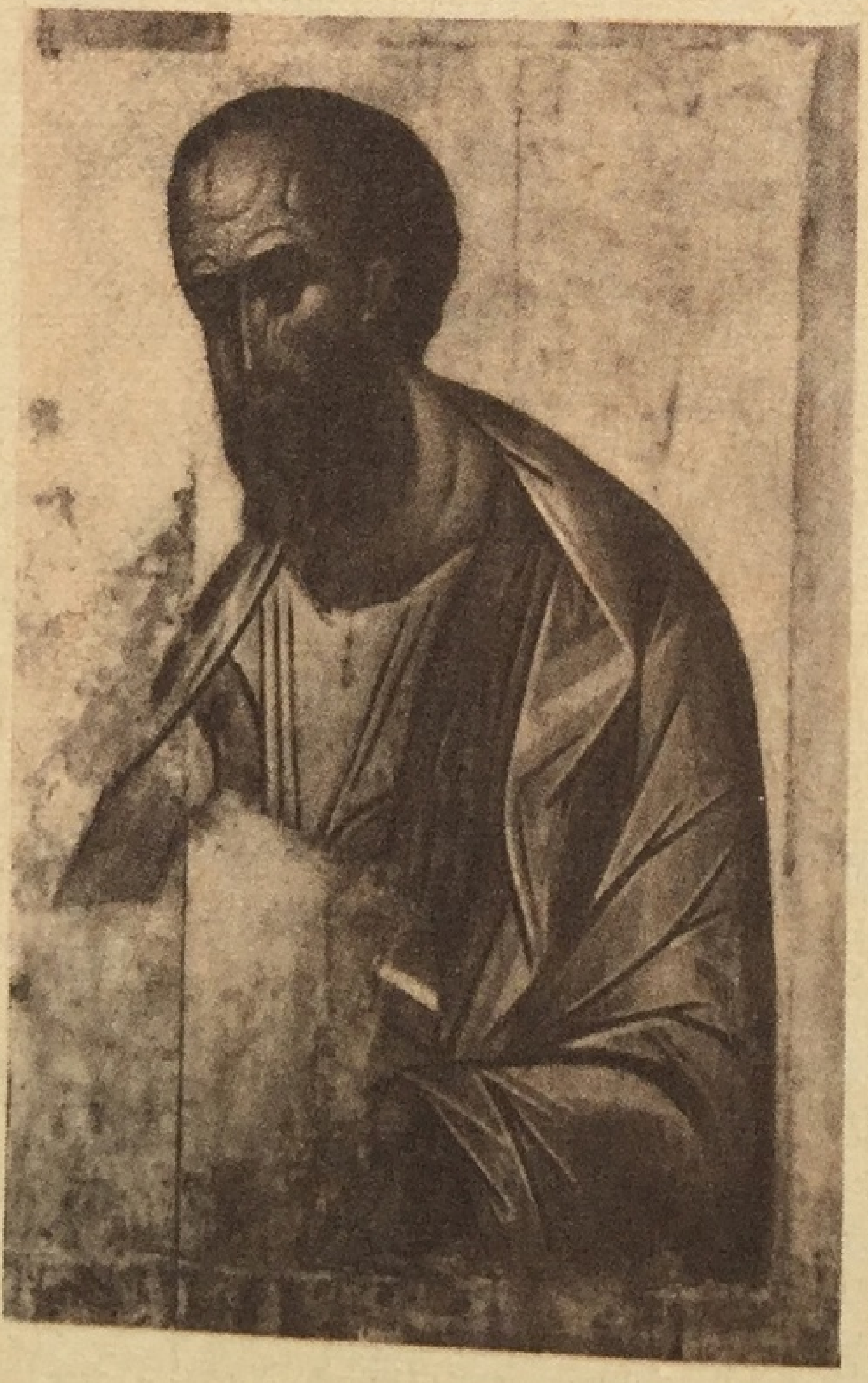
Истинно — два мира, две культуры, два искусства. Уже обреченная Византия, дряхлеющая в своей косной жесткости и непримиримости, и — юная Русь.

Печать рублевского гения на многих произведениях искусства, которыми вправе гордиться русский народ. Но, в отличие от «Троицы» и деисуса из Звенигорода, точная степень участия в их создании самого Рублева трудно установима. Ведь иконописцы обычно работали артелями, а кроме того, авторами некоторых фресок и икон письменные источники называют как Рублева, так и Даниила Черного.

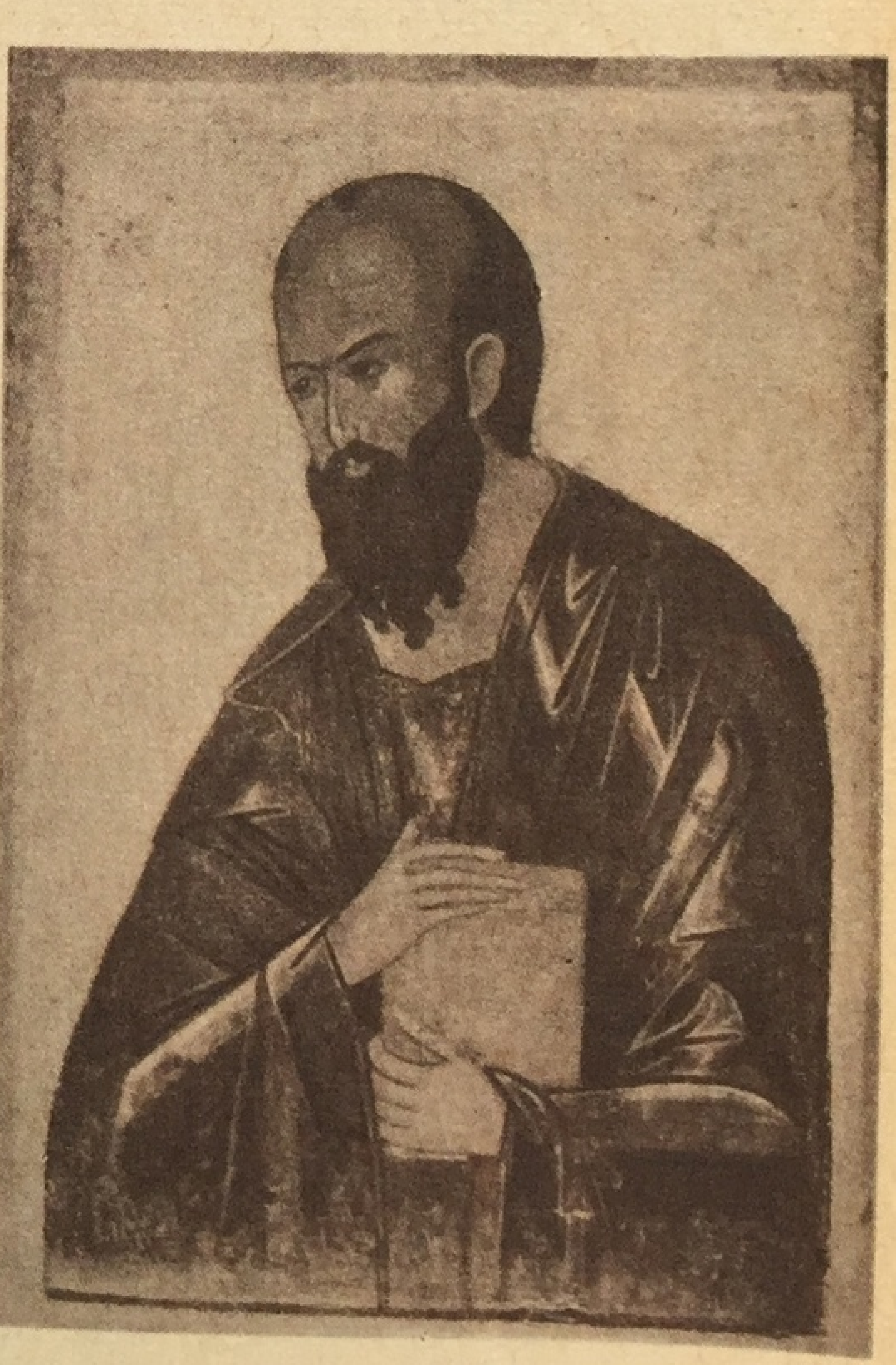
«Евангелие Хитрово» (ныне в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина), так названное по имени его давнишнего владельца, несомненно, самая замечательная русская лицевая рукопись рублевской поры. Некоторые ее миниатюры по изысканности и стройности композиции, по мастерству, с которым фигуры вписаны в круг, не уступают шедеврам древнегреческой вазописи.

То, что осталось от фресок Успенского собора во Владимире, исполненных Рублевым и Даниилом Черным,— самая за-

Андрей Рублев. Апостол Павел. Из Звенигородского чина. Начало XV в.
Гос. Третьяковская галерея.



Апостол Павел. Византийская икона 1387—1395 гг.
Гос. Третьяковская галерея.



Ангел (символ евангелиста Матфея). Миниатюра из «Евангелия Хитрово». Конец XIV— нач. XV вв.
Гос. библиотека им. В. И. Ленина.

Андрей Рублев. Апостол Петр. Фрагмент фрески «Шествие праведных в рай». Успенский собор во Владимире.

Андрей Рублев. Спас в силах. Из деисусного чина. Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире. 1408 г. Гос. Третьяковская галерея.

мечательная храмовая роспись этой же поры. Изображение «Страшного суда» радует той проникновенностью, с которой в нем выявлено, несмотря на грозный сюжет, торжество именно доброго, светлого начала, а музыкальность плавных силуэтных контуров, красота голов старцев и юношей, равно как их поэтическая одухотворенность, приравнивают чисто русское искусство этой росписи к наиболее выдающимся достижениям всей тогдашней европейской монументальной живописи.

То же можно сказать об иконостасе этого собора (иконы которого поделены между Третьяковской галереей и Русским музеем)[1]. Образы деисусного чина еще более грандиозны, чем в иконостасе московского Благовещенского собора: их высота превышает 3 *м*. Покойная, уверенная величественность сочетается в них с лирической приподнятостью и с плавной музыкальностью общего линейного и красочного ритма. Что в них от Рублева, а что от его «сопостника» (то есть собрата по иночеству) Даниила Черного, мы не знаем. Но печать гениаль-

[1] В 1773—1774 гг. в Успенском соборе во Владимире был сооружен новый иконостас, а чудесные иконы XV в. проданы за ненадобностью крестьянам села Васильевского (близ Шуи), где они находились до 1922 г., когда их вывезли в Москву для реставрации.

Архангел Михаил. Житийная икона из Архангельского собора в Московском Кремле. Первая половина XV в.

ности, которой отмечены эти монументальные образы, заставляет предполагать, что руководящая роль в их создании принадлежала первому.

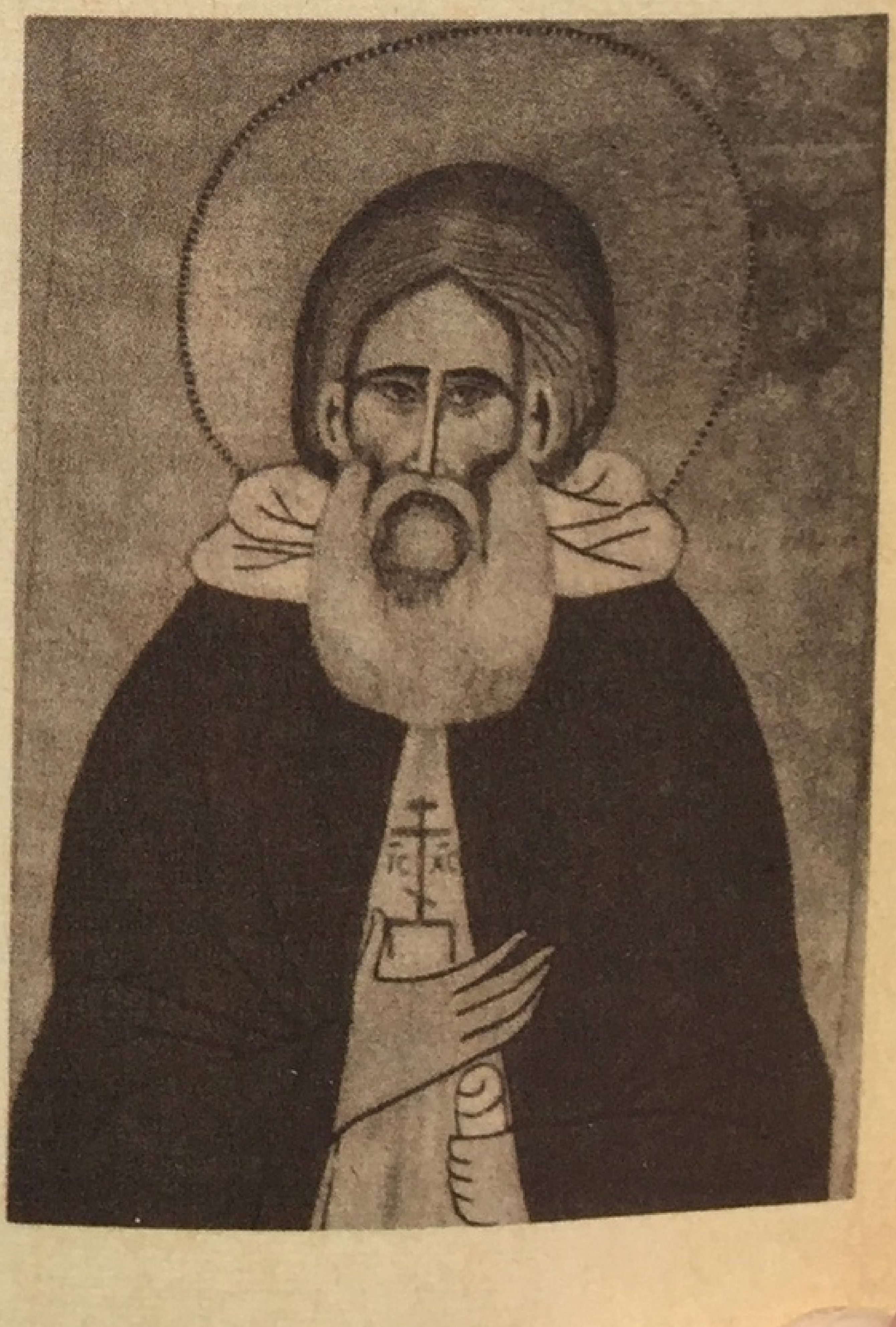
Этими же двумя мастерами вместе с учениками исполнен и иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры в Загорске. Отдельные его иконы так превосходны, что их хочется приписать одному Рублеву.

«Смиренным» часто называют старинные письменные источники инока Андроникова монастыря (где он и закончил свою жизнь) великого живописца земли русской Андрея Рублева. Смирение помогло ему, вероятно, в невзгодах того бурного времени. Но сквозь эти невзгоды он угадал те чаяния и ту волю, что воодушевляли русский народ. И запечатлев это в своем сердце, он их выявил еще ярче в своем искусстве. В этом его огромная заслуга перед нашей страной.

Ряд превосходных московских икон первых десятилетий XV в. свидетельствует об общем расцвете живописи в рублевскую пору. Одним из крупнейших мастеров, чьи имена не дошли до нас, был автор сравнительно недавно расчищенной иконы архангела Михаила, что находится в Архангельском соборе Московского Кремля и которая по своим художественным достоинствам может быть поставлена в ряд с высшими

Покров на гробницу Сергия Радонежского. Шитье 1424 г. Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник.

Покров на гробницу Сергия Радонежского. Деталь.



достижениями древнерусской живописи. Причем в этой иконе торжествует начало не светлой радости или умиротворяющей задушевности, а эпическое, героическое.

Архангел Михаил здесь совсем иной, чем в деисусе из Звенигорода. Это уже не кроткий, задумчивый ангел с поэтично наклоненной головой, а грозно выпрямившийся юный воин с мечом в руках, дышащий отвагой. Недаром архангел Михаил почитался вождем небесного воинства, победителем сатаны и покровителем русских князей. Тут уже не сладостная мечта о благоустроенном мире, а воплощение воинской доблести и воли к борьбе.

Вся композиция (и архангел, и клейма, повествующие о его ратных подвигах) в ее линейном и красочном ритме (какое волнующее, например, сочетание пламенной киновари плаща с зеленоватым блеском доспехов!) динамична, все в ней бурлит, как бы повинуясь некоей силе, что сквозит во взоре крылатого стража Русской земли. Да, именно ее! Ведь легенда связывает эту икону с памятью о Дмитрии Донском, о победе русского меча на Куликовом поле.

Отсвет живописного совершенства, которое было достигнуто гением Рублева,— на всем изобразительном искусстве той великой поры. Этот отсвет явствен и в замечательных творениях русских вышивальщиц, умевших (в отличие от византийских) сохранять мудрую меру в украшательстве тканей золотом и серебром и достигавших «атласным швом» цветовых сочетаний невиданной дотоле звучности и чистоты. Можно сказать без преувеличения, что по своему эмоциональному воздействию живопись иглой не уступала в рублевской Москве настоящей живописи, так что шедевры ее должны быть отнесены к самому высокому роду искусства. Какая ясность, какая внутренняя теплота в вышивках, над которыми любовно трудились милые русские женщины — «тюремные затворницы», своим вкусом и своим мастерством радужно оживлявшие иконописную композицию, впрочем, иногда и совершенно особую.

Так, среди изделий московских мастериц начала XV в.— самый значительный, в своем роде истинно уникальный образец древнерусского портретного искусства — шитый шелком покров на гробницу Сергия Радонежского с его изображением в рост. Условность иконописи сочетается в нем с яркой индивидуальностью образа, очевидно, сохранившегося в памяти людей того времени. Перед нами муж благостный, мудрый и хоть и скромный, не возносящийся духом, но волевой, сознающий важность своей миссии. Здесь уже не только символ, не только идея, запечатленная в образе человека, а как бы сам человек, олицетворяющий идею. Такая конкретность — редкое явление в древнерусском художественном творчестве, свидетельствующее о том размахе, на который оно было способно в период своего расцвета, так что невольно хочется отнести этот вышитый портрет к явлениям, нашедшим свое завершение в

искусстве Возрождения. Мы видели, что такой эпохи не наступило в нашем искусстве, но какие-то начала, ей свойственные, не были ему чужды. Образность и выразительность достигнуты здесь все тем же от Рублева идущим ритмом. Плавен круг нимба, осеняющего голову Сергия, плавны шапка волос и борода, а глубокие глазницы, пристальный взгляд и прямой нос над ровной дугой усов еще усиливают впечатление круга и полукружий. Сероватыми и фиолетовыми нитями искусно передана бледность лица подвижника. Да, это лик, но в нем уже проглядывает лицо, не нарушая, однако, иконописного строя. Мы увидим, как трудны и бесплодны были часто впоследствии поиски таких же удач.

Этот покров, которым мы можем любоваться в Загорском историко-художественном музее, вышитый в великокняжеской мастерской,— вклад в Троицкий монастырь в 1424 г. сына Дмитрия Донского.

Дионисий

...Факел русского искусства, так высоко поднятый Рублевым, переходит к концу века в руки достойного его преемника Дионисия.

В дореволюционные годы, когда лишь немногим счастливцам удалось увидеть рублевскую «Троицу» без ризы и ее изучение еще находилось в зачатке, когда о затерянных или записанных шедеврах круга Рублева никто вообще не имел представления, П. П. Муратов писал, что на берегу небольшого озера Белозерского края, в Ферапонтовом монастыре, расположенном среди песчаных холмов и лесных просторов, каким-то чудом «сохранился замечательнейший и прекраснейший из всех известных до сей поры памятников древнерусской живописи — фрески, исполненные, как свидетельствует по счастью оставшаяся надпись, Дионисием иконником со своими сыновьями в 1500—1501 гг.».

Время внесло в эту оценку поправку: не самый замечательный и прекрасный, а — один из самых... При этом, однако, не только в русской, но и во всей тогдашней европейской живописи.

Как и о Рублеве, мы знаем очень мало о Дионисии, хоть славы он достиг при жизни. Об этом свидетельствуют полученные им крупнейшие заказы и описи монастырского имущества.

Дионисий был, по-видимому, любимым художником Ивана III. Иосиф Волоцкий высоко ценил его искусство, только в Волоколамском монастыре имелось восемьдесят семь его икон, а за украшение иконами нового храма Дионисий получил огромную по тому времени сумму в сто рублей. Дионисию помогали его сыновья: Феодосий и Владимир, оба одаренные художники; он руководил иконописной артелью, так что опять-

Дионисий. Фреска церкви рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре. 1500—1501 гг.

таки, как в искусстве, связанном с именем Рублева, нам часто трудно установить степень участия в работе самого мастера. Но, подобно рублевской, художественная индивидуальность Дионисия выступает настолько ярко, что мы ясно распознаем печать его гения, даже в росписях и иконах, которые не решаемся приписать ему лично.

Дионисий родился, вероятно, в 30-х годах XV в. и умер после 1502 г. В отличие от Рублева, он не был монахом. Сохранился даже «нравоучительный» рассказ о том, что, работая в монастыре, Дионисий не очень-то считался с монастырскими правилами, предписывавшими ему и его ученикам вкушать «мирские яства» только вне стен обители. Однажды художники принесли с собой в монастырь баранью ногу, зажаренную с яйцами. Приступивший первый к еде Дионисий обнаружил в яйцах множество червей. Его тут же поразил «недуг лют», и он поспешил попросить прощения у настоятеля, благодаря чему, мол, и выздоровел...

Как видим, смирение и послушание все же не были характерными свойствами Дионисия, в искусстве которого почти сведено на нет аскетическое начало. Более интересны, однако, другие свидетельства. Современники считали написанный им деисус «вельми чудным», наделяли художника такими эпите-

Дионисий. Митрополит Алексей с житием. Икона из Успенского собора Московского Кремля. Конец XV в. Гос. Третьяковская галерея.

тами, как «пресловущий» и «мудрый», указывали, что он и его помощники проявили себя «изящными и хитрыми в Русской земле иконописцами паче же рещи живописцы». Такое противопоставление показывает, что присущая рублевской и предрублевской эпохе относительная свобода художественного творчества продолжала цениться и во времена Дионисия. Однако эта свобода уже была тогда на закате.

Эпоха, когда творил Дионисий, была очень отлична от рублевской. Москва восторжествовала и над Ордой, и над главными своими противниками в борьбе за объединение Руси. Раздробленная Русь уступала место централизованному Русскому государству. Иван III все чаще величал себя царем, и пышный двор его воспитывал вкус к роскоши и великолепию. Искусство призвано было выражать величие и славу Московской державы, и особенно ее верховной власти. От него требовались парадная, истинно царственная величавость, а дабы какая-либо вольность ее не нарушила — строжайшее соблюдение канонов, столь же незыблемых, как и главенствующая над искусством, «богом данная» государева власть. Тот высокий уровень, на который вознесло искусство живописи творчество Андрея Рублева, не был еще снижен, но какие-то живые черты его, высокая его устремленность ко все более глубокой выразительности, характерная для эпохи беспокойного и упорного становления (а не упоительного торжества), оказались скованными. Это в известной степени определило значение и место в искусстве даже такого замечательного мастера, каким был Дионисий.

Фрески Ферапонтова монастыря, некогда одного из форпостов московской культуры на севере, ныне ставшего местом паломничества любителей искусства как со всех концов Советского Союза, так и из зарубежных стран, самое значительное, что осталось от творчества Дионисия. Трудно назвать другой памятник древнерусского искусства, любование которым было бы более живительным и радостным. Да, радостное любование тут главное. Ибо живопись Дионисия создана для этого, подобно тому, как живопись Рублева создана для восхищенного и вдумчивого созерцания.

Собор Ферапонтова монастыря посвящен рождеству богоматери, которая почиталась покровительницей Москвы. Роспись Дионисия была призвана восславить это событие, и он восславил его как праздник. Это относится не только к самим сюжетам (часто новым в древнерусской иконографии), но и ко всему характеру росписи, стелющейся по стенам храма, покрывая его изнутри от купола и до пола. Праздничность, нарядность — вот основное настроение, сразу же определяющее то впечатление, которое роспись производит на зрителя. Недаром в строках, посвященных одной из сцен, изображающей брачный пир, П. П. Муратов писал, что одежды пирующих «светлы, праздничны, разубраны золотой и серебряной парчой и каменьями, пылают розовым огнем, зеленью и ла-

Дионисий. Сцена из жития св. Николая. Роспись южной стороны Рождественского собора Ферапонтова монастыря.

зурью. Это поистине «брачные» одежды, и в такие брачные, «пиршественные» одежды представляется нам облеченным все искусство Дионисия на стенах Ферапонтова монастыря». Да, какая светлая нарядность, какая высокая декоративность в дионисиевских композициях, какая изысканная грация, какая милая женственность в их ритме, в их нежном звучании и в то же время какая торжественная, строго размеренная «медлительность», что соответствовала придворному церемониалу тогдашней Москвы. В этой размеренности, сдержанности Дионисий проявляет художественную мудрость, оцененную уже его современниками. Повороты фигур едва обозначены, движение подчас замирает в одном жесте или даже намеке на жест. Но и этого достаточно, ибо цельность и красота его композиций основаны на абсолютном внутреннем равновесии всех частей.

Да, конечно, рублевская глубина и вещее рублевское озарение утрачены, а фигуры лишены той выразительности, что выступала так ярко в новгородской живописи. Глядя на роспись Дионисия, мы мало думаем о содержании отдельных сцен, хоть в них светятся и задушевность и дружелюбие, так нас захватывает ее общая высокая поэтичность. Под сводами разукрашенного им храма мы пребываем в некоем волшебном мире, где все легко и воздушно, как лишенные объема,

изящно удлиненные человеческие фигуры, что парят над на-
ми и вокруг нас, где жизнь всего лишь приятно расцвеченное
представление, где царят грация и мера и все дышит согласи-
ем и благородством, в таком безоблачном мире, где нет печа-
ли, нет сомнений, нет волнений и борьбы, а только одна гар-
мония. Эта живопись, своей лирической приподнятостью прео-
бражающая любые каноны, не будит в нас ни волевых по-
рывов, ни дум, она не потрясает нас значительностью обра-
зов, а только радует, восхищает, на какой-то миг наполняя
нас своим светом. А разве это уже не чудесно?!..

Теми же чертами отмечены и иконы, написанные самим Дионисием или вышедшие из его мастерской, равно как и памятники шитья, навеянные его искусством.

Поглядим в Третьяковской галерее на приписываемую ему икону митрополита Алексея с житием, которую также следует признать одной из вершин древнерусской живописи. Значение этой иконы определяется не стоящей в рост большой фигурой митрополита, декоративно внушительной, но бесстрастной, а клеймами, ее окружающими. Сюжеты их призваны восславить деятельность высшего московского иерарха на пользу Русского государства и русской церкви. Но что нам теперь до этой давнишней были или легенды? И все же мы долго, долго рассматриваем каждое клеймо с неостывающим чувством трепетного восхищения. Достоинство и истинная величественность в повторяющейся совсем маленькой фигуре митрополита. Монументальность и лаконизм в предельно ясном в своей неторопливости повествовании. И какое мастерство композиции, можно сказать, идеально заполнена отведенная плоскость: в этих клеймах, равно как и в ферапонтовских фресках, при всей их многофигурности, нигде не тесно,
хотя нигде и не пусто. Как четко вписывается в компози-
цию каждая фигура и как согласно, как музыкально они со-
четаются друг с другом в некоем светлом просторе, где царит
покой и их поступь неслышна. Мы любуемся и не можем
налюбоваться. Ведь все это как бы алмазы самой чистой воды
или «райское песнопение» линий и цвета, причем белый гла-
венствует, все просветляя как знак чистоты. Подлинно клас-
сическое в достижении поставленной цели искусство.

«Творчество Дионисия,— пишет В. Н Лазарев,— сыграло
огромную роль в истории древнерусской живописи... С Дио-
нисием парадное, праздничное, торжественное искусство Моск-
вы стало на Руси ведущим. На него начали ориентироваться
все города, ему начали всюду подражать...»

Что же дало это подражание?

Как правильно говорит П. П. Муратов, «после Дионисия
древнерусская живопись создала много прекрасных произве-
дений, но Дионисиева мерность и стройность уже никогда бо-
лее не были ей возвращены».

Последний великий взмах крыльев древнерусского живо-
писного творчества.

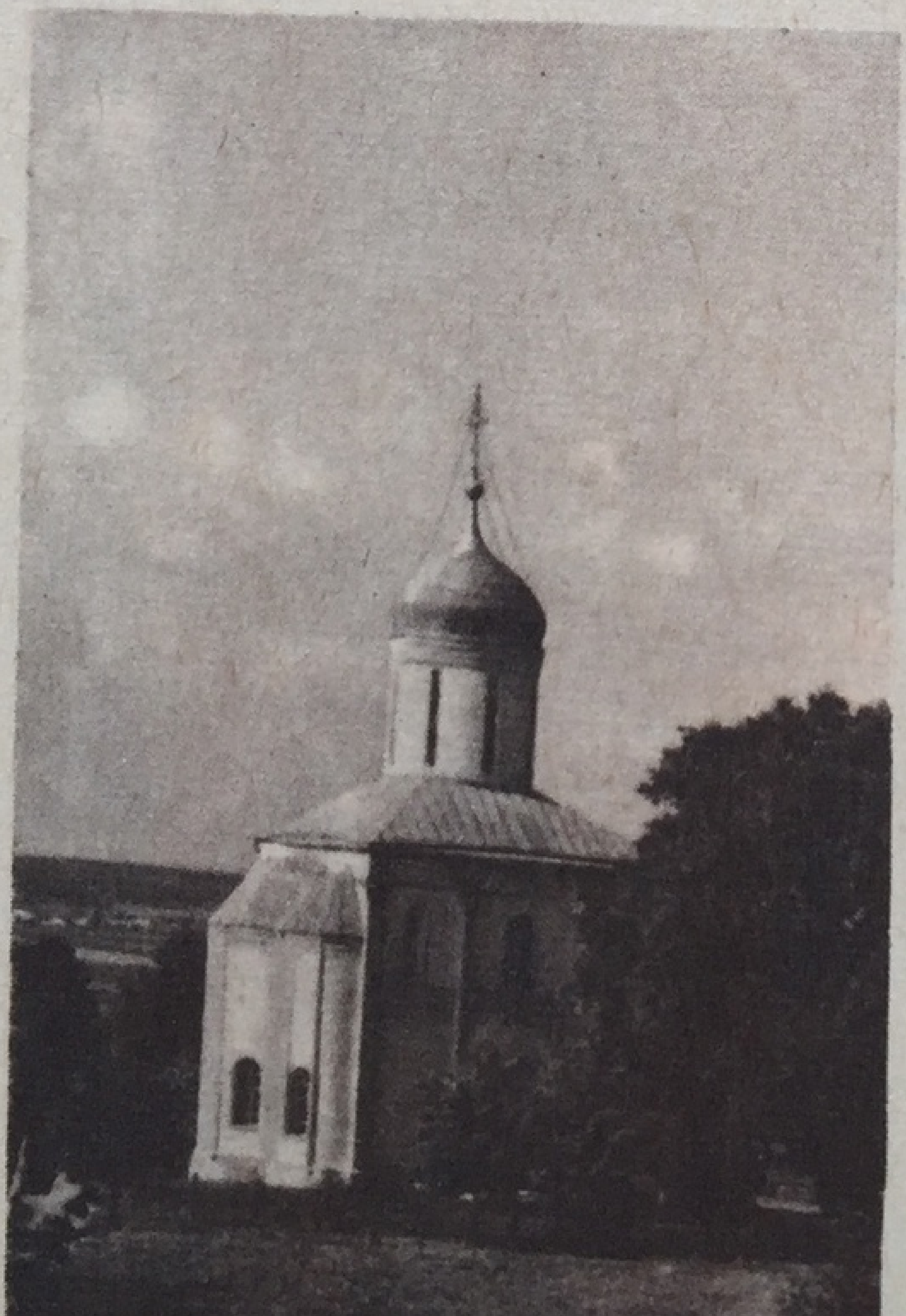
Сердце России

И все же не живопись, а то искусство, что создавало палаты и храмы, украшавшиеся живописью, явилось ведущим, когда восторжествовавшая Московская держава пожелала подчеркнуть внешним блеском и пышностью высокое положение, занятое ею в мире.

Мы мало знаем о московском зодчестве предыдущей поры, так как большинство его памятников не дошло до нас (как, например, белокаменные храмы Московского Кремля, воздвигнутые среди деревянной Москвы при Иване Калите, а затем замененные более богатыми и величественными).

Изящный собор Успения на Городке в Звенигороде (около 1400 г.) — крестово-купольный, кубический и одноглавый, во многом напоминающий владимиро-суздальские храмы. Однако уже в древнейшем сохранившемся здании Москвы — Спасском соборе Андроникова монастыря, воздвигнутом в 20-х годах XV в., вероятно, при участии Андрея Рублева, видно стремление преодолеть кубичность, унаследованную великокняжеской Москвой от архитектуры владимирских «самовластцев». Ступенчато возвышающиеся своды придают храму динамичность и пирамидальный характер.

Собор Успения на Городке в Звенигороде. Около 1400 г.



Спасский собор Андроникова монастыря. 20-е годы XV в.

Троицкий собор в Троице-Сергиевом монастыре. 1422 г.

Так, уже в раннем зодчестве Москвы, основанном не только на владимиро-суздальской традиции, но и на достижениях других древнерусских художественных центров, проявляется тенденция к уменьшению массивности архитектурного целого, что достигается устремленностью ввысь.

Несколько слов о носителях верховной государственной власти в пору воссоединения Руси под главенством Москвы.

Германский император предлагает Ивану III королевский титул. Но тот гордо отказывается: «Мы божиею милостью государи на своей земле изначала, от первых своих прародителей... а поставления как прежде ни от кого не хотели, так и теперь не хотим».

После падения Византии Русское государство стало оплотом православия и надеждой славянского мира. Другие православные церкви сулили московскому князю корону византийских императоров. Москва возомнила себя третьим Римом. Московский митрополит величал Ивана III «государем и самодержцем всея Руси», «новым царем Константином». Впоследствии родилась такая теория: Рим первый пал из-за своего нечестия, Рим второй, то есть Византия, пал от агарянского (иначе, мусульманского) засилия, а третий Рим — Москва стоит непоколебимо, и четвертому Риму не бывать. При этом

Аристотель Фиораванти. Успенский собор в Московском Кремле. 1475—1479 гг.

происхождение московских князей выводили через Рюрика от самого римского императора Августа.

Иван III женится на Софии Палеолог, племяннице последнего византийского императора, после чего русским гербом становится византийский двуглавый орел. София, очень гордая своим происхождением (после многих лет замужества все еще именовавшая себя не великой княгиней московской, а царевной цареградской), внушает Ивану непререкаемое представление о его могуществе. По словам Ключевского, «эта царевна, известная тогда в Европе своей редкой полнотой, привезла в Москву очень тонкий ум и получила здесь весьма важное значение».

Иван III был государем достаточно крутым и властным. София, очевидно, поощряла его деспотические наклонности, а для наглядного воплощения установленного им абсолютного единодержавия был введен при ее содействии строжайший и сложный придворный церемониал с возданием до того невиданных почестей наследнику повелителей первого и второго Рима. В то же время в московских правительственных бумагах появился более торжественный язык, с пышной терминологией, незнакомой прежним временам. Обветшалые стены и храмы Кремля не могли удовлетворить таких власти-

Успенский собор в Московском Кремле. Внутренний вид.

телей. Надо было создать на старом месте новый Кремль, отвечающий новым запросам некогда захолустного Московского княжества, ставшего мировой державой.

Русское зодчество имело к тому времени огромный опыт. Столько величественных зданий, столько подлинных шедевров было уже создано в предыдущие века! При этом русское зодчество постоянно черпало живительные силы в народном творчестве, в искусстве деревенских древоделей. То малое, что сохранилось (главным образом на Севере) от их древних построек, свидетельствует о хорошем вкусе и мастерстве. Уютные и изящные деревенские церквушки XV в. ясно показывают, что ступенчатость храмового здания последовательно развивалась крестьянскими зодчими, чьи смелые творческие искания нашли позднее свое завершение в восхитительно стройных шатровых церквях — башнях.

Казалось бы, на рубеже XV и XVI вв. наша страна должна была обладать опытными зодчими. Но беда в том, что монголо-татарское нашествие нанесло русской архитектуре, как и всей русской культуре, нелегко поправимый ущерб. Некоторые технические приемы, важные для возведения прочных каменных зданий, были утрачены в те трагические годины. Москва собирает лучшие художественные силы страны,

Алевиз Новый. Архангельский собор в Московском Кремле. 1505—1509 гг.

выписывает зодчих из Пскова, Твери, Ростова, обращается и к иноземным мастерам.

То было время, когда Италия главенствовала в искусстве Европы. Французские короли Карл VIII и Франциск I, испанские, германские и польские правители наперебой приглашали итальянских архитекторов. Так же поступил и Иван III, очевидно, не без участия своей супруги (по матери, внучке итальянского герцога), проживавшей в годы изгнания в Риме.

Московский Кремль — плод совместного творчества итальянских и русских («со всея Руси») мастеров, причем роль первых была во многом руководящей. И однако этот несравненный ансамбль глубоко волнует русскую душу, ибо он продолжает древнерусскую художественную традицию и отвечает нашим эстетическим идеалам. Новшества и технические усовершенствования, внесенные итальянцами, были значительными, и ими широко воспользовались русские зодчие. Но дело в том, что нигде, кроме России, скажем больше, кроме Москвы, не мог бы возникнуть такой грандиозный, такой единый при всем своем многообразии памятник силе и славе русского народа. Ибо итальянцы, обучавшие русских мастеров самой передовой по тому времени строительной технике, исходили в своем художественном творчестве из классических достиже-

Благовещенский собор в Московском Кремле. 1484—1489 гг.

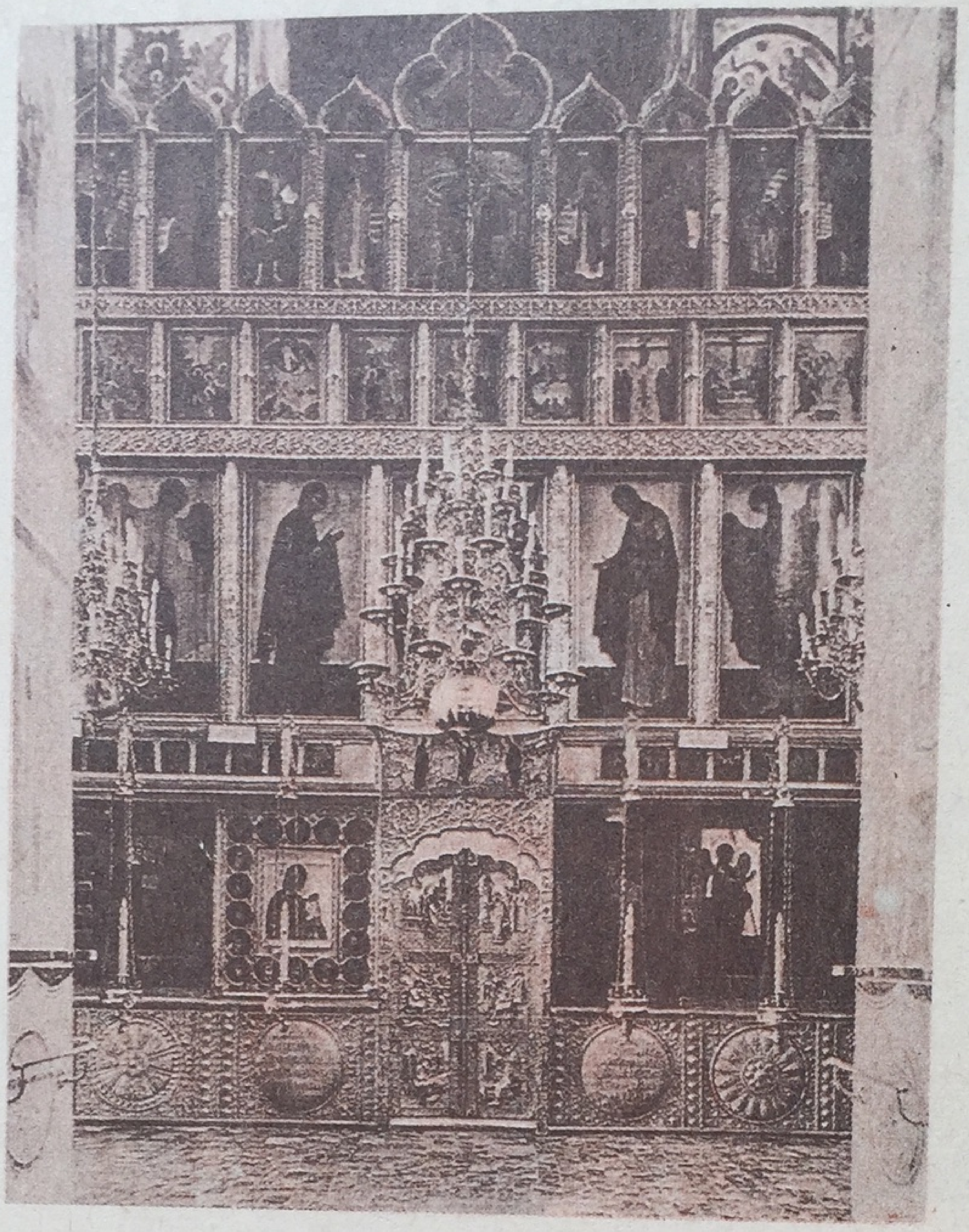
ний древнерусской архитектуры. Таково было данное им предписание, отвечавшее уже до них народившемуся общему художественному замыслу Московского Кремля.

Алтарь России! Ведь так говорил Лермонтов о Кремле. А чтобы стать достойным отечества, этому алтарю надлежало всем своим обликом преисполниться его юным могуществом и древней его красотой. Таким он и был воздвигнут разноязычными мастерами, озаренными в совместном своем творчестве русским художественным гением.

И вот мы на просторной, светлой кремлевской Соборной площади. Величественные храмы-богатыри и храмы легкие, причудливые, словно игрушечные в сравнении с ними. А над соборами властно объединяющий их в единое целое столп Ивана Великого, что как «часовой, поставленный Годуновым, в белой одежде, как рында, в золотой шапке, как князь, сторожит покой Кремля» (А. И. Герцен). ...Мы в сердце России.

В начале XVI в. посол германского императора Герберштейн отмечал в изумлении, что Московский Кремль по своей обширности — как бы целый город.

И по сей день в Кремле мы чувствуем себя не просто в Москве, а именно, по слову Лермонтова, на ее челе, укра-



Благовещенский собор в Московском Кремле. Внутренний вид.

шенном державным венцом. И в этом венце из соборов всех величественней и всех прославленней Успенский (1475—1479 гг.), возвышающийся в самом центре Кремля над Москвой.

«...Бысть же та церковь,— говорит летописец,— чюдна велми величеством, и высотою, и светлостию, и звоностию, и пространьством, такова же прежде того не бывала в Руси, опроче Владимирской церкви, а мастер Аристотель».

Какие красивые и какие точные слова, свидетельствующие о глубоком восприятии прекрасного тогдашними русскими людьми, об их умении распознавать подлинно замечательное произведение искусства. «Опроче Владимирской церкви!..» Таков, значит, был их идеал, восходивший к вершинам великого древнерусского зодчества.

Но кто же был упомянутый летописцем мастер Аристотель? Звали его Фиораванти, а Аристотелем он был прозван за «строительную мудрость». В своей родной Болонье и в других итальянских городах он заслужил славу искусного архитектора и инженера. Приглашенный Иваном III Аристотель Фиораванти широко проявил свои дарования в России, которая, как некогда для Феофана Грека, стала для него второй родиной.

Церковь Ризположения в Московском Кремле. 1484—1485 гг.

Фиораванти было предложено съездить во Владимир и взять за образец для нового кремлевского Успенского собора (который, как требовал того Иван III, должен был своей внушительностью превзойти все соборы на Руси) тамошний знаменитый Успенский собор.

Как свидетельствует летописец, Фиораванти научил русских строителей более совершенной выделке кирпича (для чего был построен специальный завод) и составлению особых известковых растворов, приказав «густо мотыгами... мешати, и яко наутрие же засохнет, то ножом не мочи расколупити». Но этим не ограничились его новшества.

Взяв за основу общие формы Успенского собора во Владимире, аркатурный пояс посередине его стен и колонны, он, однако, спрятал абсиды за мощные угловые пилястры, что придало главному фасаду более строгий, величественный вид, и добился органической слитности пятиглавия, как бы выражающей единство и могущество Русского государства. Во всем этом он проявил достойную мастера итальянского Возрождения логику конструктивных решений и глубокое ощущение архитектурного целого.

Особенно же оригинально было решено им внутреннее пространство собора: оно без хор и, что главное, поражает своим

Вид на Кремль со стороны Москвы-реки.

светлым простором, полностью открывающимся нам с первого взгляда. Огромный торжественный зал. Массивные круглые столбы, поддерживающие купола, не создают впечатления тяжести. Современники образно сравнивали их с «древесными стволами» и с восхищением отмечали, что собор был построен «палатным образом». Таково было и задание архитектора: Успенский собор предназначался для венчания московских государей на царство и для других торжественных служб.

Неоспоримы заслуги Аристотеля Фиораванти: этот виртуоз строительной техники проникся духом русского искусства. Ведь точно расчлененный в фасадах белокаменный наш собор, увенчанный золотом куполов идеальных пропорций,— чисто русский в своей размеренной богатырской мощи. Более русского и не представить себе по самой стати, по полноте выявления нашей исконной архитектурной традиции, по всему, что он будит в нашем сердце. Разве такой храм был бы мыслим на родине Фиораванти, где зодчество преследовало тогда совсем иные задачи, отражая совсем иное мироощущение?

В Венеции, перед собором св. Марка, Суриков решил, что кремлевский собор «сановитее».

В Успенском соборе, ставшем главной святыней Руси, красовалась привезенная из Владимира знаменитая икона

Владимирской богоматери вместе со многими другими особо чтимыми иконами, доставленными из разных городов.

Живописное убранство собора было выполнено художниками круга Дионисия. Истинно сказочным великолепием засверкал этот храм с его мозаичным полом в сиянии драгоценных камней и золота иконных окладов. Увы, от фресок собора до нас дошли лишь фрагменты. Искусство Дионисия (или его круга) блестяще представлено иконой митрополита Петра, во многом напоминающей икону митрополита Алексея.

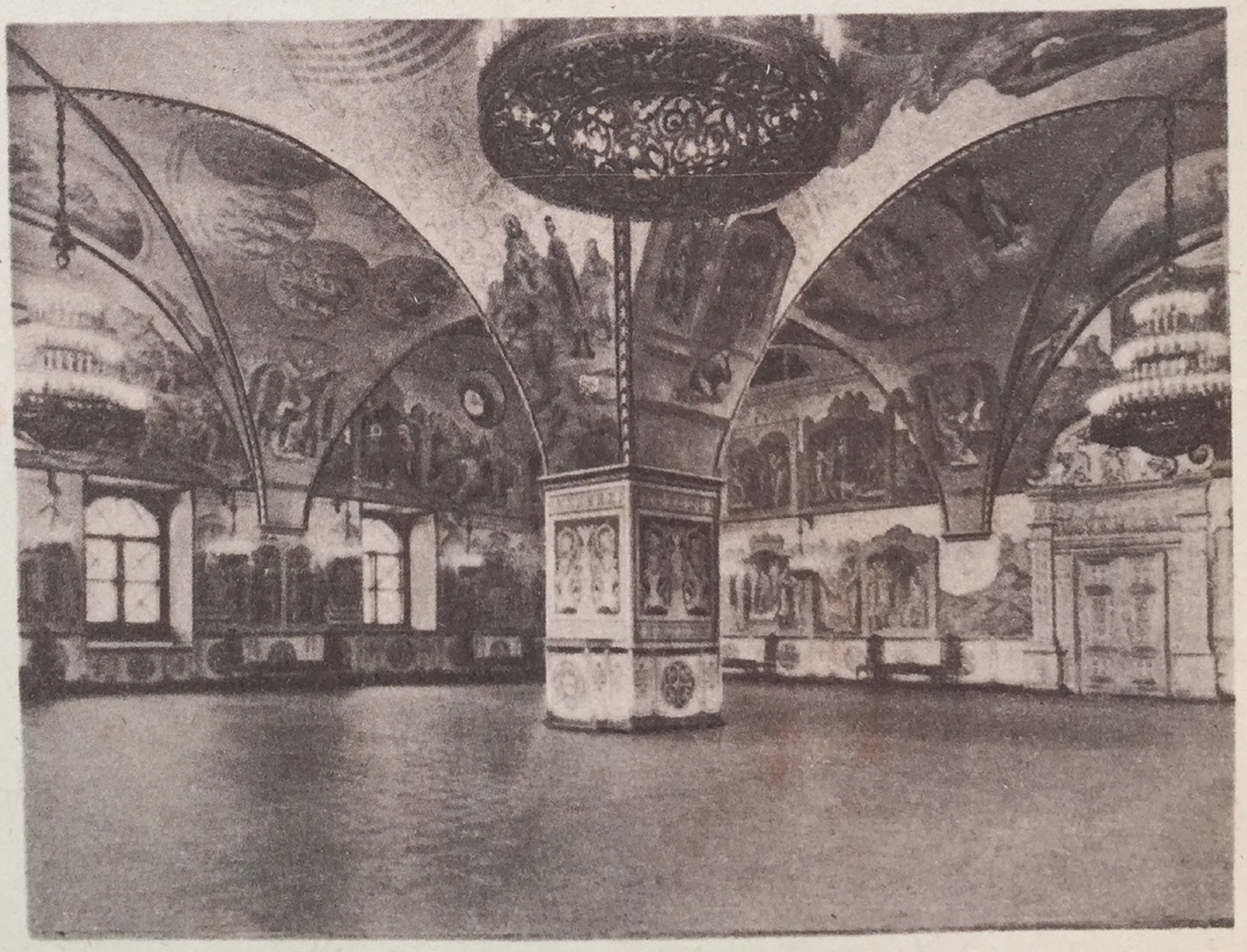
Служивший усыпальницей русских царей Архангельский собор (1505—1509 гг.), самый большой в Кремле после Успенского (его строил соотечественник Аристотеля — Алевиз Новый), являет некоторые черты, характерные для итальянского Возрождения. В основе его тоже древнерусская художественная традиция, однако широкие русские лопатки заменены тонкими коринфскими пилястрами, иначе говоря, применена классическая ордерная система. Несмотря на то, что он пятиглавый, этот торжественный и нарядный собор напоминает двухэтажное дворцовое здание типа «палаццо», с необычным у нас карнизом. Следует признать, что смешение разнородных архитектурных принципов несколько повредило целостности общего облика собора.

Псковским мастерам, особо ценившимся в Москве, мы обязаны двумя чудесными кремлевскими храмами, более интимными и, быть может, наиболее изящными и тонко одухотворенными в своих пропорциях: Благовещенским собором (1484—1489 гг.) и церковью Ризположения (1484—1485 гг.).

Первый служил домовой церковью великого князя и его семьи. Псковские зодчие опять-таки взяли за основу достижения своих владимиро-суздальских предшественников, однако возвели здание на высоком подклете, своего рода белокаменном цокольном этаже, и окружили его обходной галереей — гульбищем. Они сумели — и в этом, пожалуй, главное очарование Благовещенского собора — придать миниатюрному (в сравнении с соборами Успенским и Архангельским) храму внушительность, прекрасно сочетающуюся с его изысканной декоративностью. При этом украсили его снаружи типично псковским узорным поясом из наклонно поставленного кирпича, так называемым «бегунцом».

Интимен, уютен и великолепен интерьер собора. Там сокровище древнерусской живописи — деисус Феофана Грека (написанный для более раннего кремлевского храма Благовещения). А стены покрыты росписью, исполненной под руководством Феодосия, талантливого сына знаменитого Дионисия.

Грановитая палата в Московском Кремле. Внутренний вид.



Бон Фрязин. Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле. 1505—1508 гг.

Одноглавая церковь Ризположения была тоже домовой — для утренних молитв московского митрополита, а затем патриарха всея Руси. Воздвигнутая совсем рядом с Успенским собором, она по контрасту кажется крохотной, радуя лирической музыкальностью своих стройных форм, вдохновенным творчеством русских мастеров, наделивших ее мерной в своей грации, легкой устремленностью ввысь.

Грановитая палата выстроена итальянцами Марко Руффо и Пьетро Солари. Большой зал с огромным столбом посередине служил для торжественных приемов и пиршеств. Итальянские мастера и здесь продолжили русскую художественную традицию. Вот как сириец Павел Алеппский описывает построенную за двадцать лет до Грановитой палаты (в 1469 г.) замечательным русским зодчим и скульптором Ермолиным, не дошедшую до нас, но известную нам по изображениям на иконах раннюю трапезную Троице-Сергиева монастыря:

«Эта трапезная, как бы висячая, построена из камня и кирпича с затейливыми украшениями; посередине ее один столб, вокруг которого расставлены на полках в виде лесенки всевозможные серебряно-вызолоченные кубки...»

В Грановитой палате живо воскресает парадная атмосфера московского двора с его пышными церемониями и дол-

гими возлияниями, перенося нас еще дальше в глубь веков, ибо ермолинская трапезная, несомненно, восходит к гридницам — столовым палатам древнего Киева и Новгорода.

Опоясавшись (приспособленными к «огневому бою») новыми стенами и башнями, Кремль стал неприступной твердыней. И эта твердыня поражала своей, чисто русской, торжественно сияющей красотой. Белизна соборов и царских палат, золото куполов, цветовые сочетания фресок над порталами храмов — вся эта красочная гамма единого при всей своей динамичности ансамбля обогащалась четкой рамой розово-красных зубчатых стен и мощных башен в несколько этажей.

В 1491 г. монголо-татарский хан снова подошел к Москве со своими полчищами. С Воробьевых гор, пишет патриарх Иов, «узре окаянный царь красоту и величество всего царьствующего града, и великие каменноградные стены, и златом покровенные, и пречюдно украшенные божественныя церкви, и царския великия досточудные двоекровные и трикровные полаты». Красота и величественность русского царского града! Третьего Рима! Они стали образцом для всей Руси, где один за другим русскими зодчими воздвигались соборы, создавались монастырские ансамбли и строились неприступные кремли.

Нижний Новгород (Горький).
Кремль. Юго-западная сторона.
XVI в.

Герберштейн говорит, что крепость Смоленска, как и Московский Кремль, произвела на него впечатление целого города.

Печать кремлевского зодчества на соборах древнего Ростова и Дмитрова, Волоколамска, Новодевичьего монастыря в Москве, Лужецкого монастыря под Можайском, Никитского монастыря в Переславле-Залесском, монастырей Спасо-Каменного, Ферапонтова и Кирилло-Белозерского, пограничного Тихвина, Хутынского монастыря под стенами Новгорода и далекого Сийского монастыря на берегах Северной Двины. Эта печать на целых ансамблях таких монастырей, как Кирилло-Белозерский, Троице-Сергиев в Загорске, Борисоглебский под Ростовом, на трапезных Андроникова монастыря в Москве и Пафнутьево-Боровского монастыря и на могучих крепостях Нижнего Новгорода, Коломны и Тулы. Печать Москвы, печать кремлевских палат и соборов и на памятниках, созданных позднее, можно сказать, на всем русском зодчестве XVI и XVII вв., ибо в едином Русском государстве главенствовала Москва и она же определяла направление его искусства.

Каменный шатер

Таково было значение для русского зодчества высоких художественных достижений строителей Московского Кремля.

И, однако, в «Истории русского искусства» (издание Академии наук СССР) сказано совершенно справедливо:

«Ни широко развернувшееся градостроительство, ни постройки могучих крепостных сооружений и величественных многоглавых соборов в городах и монастырях, ни возведение интереснейших по форме и убранству «посадских» храмов не могли отразить во всей полноте того большого политического и культурного подъема, который переживала Московская Русь в конце XV и начале XVI века. Как ни примечательны были отдельные здания этого времени, все же они представляли собою лишь подготовительный этап к сооружению тех изумительных по красоте памятников, которые определили архитектурный облик XVI века. Мечты о необычном, стремление к новому, поиски оригинального облеклись, наконец, в середине XVI столетия в форму шатровых храмов, которые знаменуют одну из высших точек развития древнерусского зодчества.

Каменный шатер XVI века сыграл в древнерусском зодчестве не меньшую роль, чем смелая конструкция Флорентийского собора в архитектуре итальянского Возрождения».

Этот каменный шатер, этот храм-башня, храм-сказка был, по-видимому, увенчанием давнишних исканий русских строителей. Еще в прошлом веке историк и археолог И. Е. Забелин усматривал в таких храмах стремление увековечить «те стародавние формы чисто русских деревянных сооружений, какие в деревянном зодчестве, по преданию, от поколения к поколению переходили с незапамятных времен».

В летописи прямо сказано, что «князь великий Василий поставил церковь камену Вознесение...вверх на деревянное дело в своем селе Коломенском». Иначе говоря, высокий каменный шатер Коломенского храма был создан по деревянному образцу.

Мы знаем, что деревянные шатровые храмы искони существовали на Руси. В плане такой храм образует квадрат (четверик), на котором возводится основание шатра (восьмерик), в свою очередь увенчанное восьмигранным конусом (шатром).

Какие бы схожие мотивы ни обнаруживались в западных или восточных храмовых постройках, важна несомненная связь каменного шатрового строительства с народным художеством, безвестным творчеством зодчего-плотника, важна глубокая русскость шатровой архитектуры, место, как бы самой природой ей уготовленное в русском пейзаже.

Здесь уже было сказано, что церковь Вознесения в Коломенском — вершина древнерусского зодчества. Можно добавить, что это и одна из вершин мирового зодчества.

Как «застывшую музыку» (Шеллинг), как «безмолвную музыку» (Гёте) подчас воспринимает наше эстетическое чувство архитектуру. Человек, музыкально одаренный, слышит особенно чутко безмолвное звучание архитектурных форм.

Вот что писал в прошлом веке князю В. Ф. Одоевскому, литератору, музыковеду и собирателю древнерусских нотных рукописей, восхищенный величавой музыкальностью русского шатрового храма знаменитый французский композитор Берлиоз:

«Ничто меня так не поразило, как памятник древнерусского зодчества в селе Коломенском. Многое я видел, многим я любовался, многое поражало меня, но время, древнее время в России, которое оставило свой памятник в этом селе, было для меня чудом из чудес. Я видел Страсбургский собор, который строился веками, я стоял вблизи Миланского собора, но, кроме налепленных украшений, я ничего не нашел. А тут передо мной предстала красота целого. Во мне все дрогнуло. Это была таинственная тишина. Гармония красоты законченных форм. Я видел какой-то новый вид архитектуры. Я видел стремление ввысь, и я долго стоял ошеломленный».

Ныне былая царская летняя резиденция Коломенское — это уже не Подмосковье, а сама Москва. Долг каждого москвича, каждого приезжающего в нашу столицу полюбоваться на церковь Вознесения, поглядеть на нашу национальную гордость, на такой шедевр русской архитектуры, которого было бы достаточно, чтобы пронести через века и тысячелетия славу создавшего его народа: подобно египетским пирамидам, подобно Парфенону или константинопольской Софии...

Имя гениального зодчего этого храма не дошло до нас. Но уже современники по достоинству его оценили. «Бе же церковь та,— говорит летописец,— велми чюдна высотою и красотою и светлостью, такова не бывша прежде сего на Руси».

Церковь Вознесения в с. Коломенском. 1532 г.

Тут нет оговорки, нет знака равенства с каким-либо другим великим памятником зодчества. И дело не только в художественном совершенстве церкви Вознесения. Летописец подчеркивает ее уникальность. Ведь этот хронологически первый каменный шатровый храм означал коренной перелом в русской архитектуре, полный разрыв с византийской традицией крестово-купольного храма.

Недаром завершение постройки Коломенской церкви (в 1532 г.), по преданию воздвигнутой в честь рождения первенца Василия III — будущего Ивана Грозного, было ознаменовано трехдневными торжествами и пиршествами в присутствии великого князя и митрополита. Так каменный шатер был узаконен в храмовом строительстве Московской державы.

На южных, особо угрожаемых подступах к Москве (там, где некогда стояли полчища Едигея), над крутым берегом Москвы-реки, замечательная, в недрах народа возникшая архитектурная традиция обрела грандиозное воплощение (в камне!) в триумфальном памятнике во славу Руси.

Сравним Коломенскую церковь с кремлевским Успенским собором. Сила в них одинаковая. Но там она как бы вобрана внутрь, твердокаменно вросла в землю; это сила грозная и надежная, ждущая своего часа. Здесь этот час настал, и сила

пришла в движение. Но не беспорядочное, мятущееся, а точно знающее свою цель. Кажется, что сама земля родила эту силу, чтобы в стройном, уверенном восхождении она воцарилась над ней.

Как знак победы и власти!

Обширные галереи с раскидистыми лестницами, четверик, восьмерик, исполинский шатер и невысокая главка. Ничего «налепленного» или напоминающего ажурность поздней готики, никаких посторонних эффектов, ничего, что не работало бы на стремление ввысь, и только на это стремление, в широком подъеме вырастающее из земли. Четко выступающие вертикали пилястров, друг над другом чередующиеся кокошники, двускатная кровля, продолговатые наличники окон, стройные грани шатра, увитые бусинами, так построенные и «оркестрованные», чтобы переход от яруса к ярусу происходил сам собой, органически, без малейшей задержки, неудержимо, но и без видимой торопливости. И так же все естественно, динамично внутри храма, где легкость двадцативосьмиметрового шатра создает даже в сравнительно небольшом пространстве ощущение простора. Нигде на давит огромная масса материала — кирпича и белого камня,— и это при почти трехметровой толщине стен.

Другой замечательный памятник шатровой архитектуры XVI в.— белокаменная Преображенская церковь в селе Остров, в Подмосковье.

В соседнем с Коломенским селе Дьякове (где жили царские слуги — дьяки) высится храм, воздвигнутый лет пятнадцать спустя после церкви Вознесения, как полагают, в честь венчания Ивана IV на царство. Это очень интересный памятник строительного искусства.

Дьяковский храм (1553—1554 гг.) стройно выступает над лесистым холмом, отделенным оврагом от Коломенского. Но когда вы поднимаетесь к нему вплотную, он производит впечатление несколько неожиданное и озадачивающее. И в то же время волнующее. Храм наседает на вас всей своей каменной массой, причем вы больше не ощущаете его единства, так бурна, так динамична сложная игра его горизонталей и вертикалей, выступов и проемов.

Великая сила и здесь пришла в движение. Оно борется с неким извечным покоем, так что вы воспринимаете эту борьбу как чередование порывов в их нарастании и замирании.

Но проходит минута, и вы уже ощущаете в сцеплении и в сталкивании архитектурных форм какие-то полногласные аккорды, а в самих формах — парадность, смягченную искусной нарядностью. И хотя все это не вполне согласовано, значительность созданного здесь из камня несомненна.

Традиционное пятиглавие, но пятеро восьмериков расставлены так, что средний, самый большой, безраздельно царит над другими. Как башнеобразный столб! Недаром Дьяковский храм чем-то походит на замок. Но столб этот увенчан

Храм Иоанна Предтечи в с. Дьякове. 1553—1554 гг.

пышным карнизом. Монолитность главного столба с его эффектно отделанным барабаном подчеркнута ярусным построением приделов. И карнизы, и треугольные кокошники изящны и декоративны. Причем кажется, будто каждая форма вырастает из другой. В отличие от архитектуры Коломенской церкви, архитектура Дьяковской (существенно иная по своей направленности) — всего лишь многообещающее становление.

Имя строителя Дьяковской церкви также не дошло до нас. Зато нам известны некоторые другие замечательные «каменных дел мастера» XVI в.: ростовец Григорий Борисов, тверич Ермола, «царский мастер» Андрей Малый, псковичи Барма и «городовой и церковный мастер» Посник Яковлев, «городовых дел мастер» Федор Савельев Конь.

Посник и Барма — авторы созданного в честь взятия Казани крупнейшего на Руси архитектурного сооружения XVI в., собора Покрова, «что на рву», всемирно известного под названием храма Василия Блаженного (1555—1560 гг.).

Вышесказанное требует расшифровки.

«Что на рву» — означало соседство со рвом, проходившим перед твердыней Кремля. А Василием Блаженным собор был назван по имени юродивого, особо чтимого церковью и погребенного у стен храма.

Посник и Барма. Храм Василия Блаженного в Москве. 1555—1560 гг.

«Казанское взятие» наносило решительный удар ханским захватническим вожделениям на юге нашей страны. Монголо-татары предпринимали опустошительные походы и «налетали на Русь внезапно, отдельными стаями в несколько сотен или тысяч человек... Полон — главная добыча, которой они искали... Для этого они брали с собой ременные веревки, чтобы связывать пленников, и даже большие корзины, в которые сажали забранных детей. Пленники продавались в Турцию и другие страны... В XVI веке в городах по берегам морей Черного и Средиземного можно было встретить немало рабынь, которые укачивали хозяйских ребят... русской колыбельной песней» (Ключевский).

Еще много пришлось Руси претерпеть от ханов и после Казанской победы, но эта победа рождала уверенность в конечном полном торжестве над ее злейшим врагом.

Храм Василия Блаженного являет нам наглядный пример созвучности истинно великого произведения искусства с думами и чаяниями, воодушевляющими народное сознание в данную эпоху.

По свидетельству очевидца, Москва с ликованием встречала молодого царя Ивана во главе русского войска по возвращении из Казани.

«И позвонеся великий град Москва, и изыдоша на поле за посад встретити царя и великого князя... все множество бесчисленное народа московского... яко забыти в той час всем людем, на такие красоты на царские зрящим, и вся домовная попечения своя и недостаци... вси послы же и купцы тако же дивяхуся глаголюще, яко несть мы видали ни в коих же царствах, ни в своих, ни в чюжих... таковыя красоты и силы и славы великия».

Красоту, силу и славу — вот что должен был выражать храм, сооружаемый в честь великой победы, вызвавшей подобное ликование. Истинно ликующим во всем своем облике, прекрасным, как победоносная рать, и сияющим, как слава, надлежало быть этому храму.

Значение, придававшееся его постройке, явствует из слов летописца: «...дарова ему [царю Ивану] бог дву мастеров по реклу Посника и Барму и была предудри и удобни таковому чудному делу».

Далее, впервые в истории древнерусского искусства, мы находим точное свидетельство как об основном замысле заказчика, так и о претворении этого замысла приглашенными им мастерами. Подчеркиваем, что речь шла о начинании исключительной важности, о деле, именуемом «чудным», и что заказчиком был сам царь. Летописец сообщает, что царь, по совету митрополита, повелел зодчим воздвигнуть храм в восемь престолов. Дело в том, что носители высшей светской и церковной власти желали окружить главный, центральный храм семью самостоятельными приделами в честь тех святых, чьи праздники падали на решающие дни Казанского похода. Однако Посник и Барма «основаша девять престолов [иначе говоря, не семь, а восемь вокруг главного] не якоже повелено им, но яко по бозе разум даровася им в размерении основания». Такого числа приделов требовала элементарная симметрия в согласии с задуманной мастерами композицией собора, долженствующей увенчать весь архитектурный ансамбль Москвы.

Значит, можно утверждать на основании недвусмысленного текста летописи, что они поступили не так, как было повелено им всемогущим заказчиком, а по своему разумению, как истинные художники, лучше его разбирающиеся в законах и целях художественного творчества.

Воля царская и митрополичья спасовала перед красотой.

Необычайность и опять-таки уникальность Василия Блаженного объясняют глубокое впечатление, произведенное этим храмом на иностранцев.

Правда, Наполеон, воображавший, что в современной ему России по-прежнему правят бояре (депутацию от них он тщетно ожидал перед входом в Москву), проявил в отношении Василия Блаженного не менее странное заблуждение, окрестив эту христианскую церковь мечетью. Скорее всего, он просто высказал первое, что ему пришло на ум, перед непривычной

причудливостью ее архитектурных форм. Более примечательны не лишенные меткости суждения некоторых других чужеземцев, которым казалось, что этот храм построен больше «для украшения, чем для молитвы». А еще другие сравнивали его с колоссальным растением, группой скал, «слеплением сталагмитов» или даже со «зданием из облаков, причудливо окрашенных солнцем».

Значит, красочность, сказочность, нечто замечательное и еще невиданное.

Пусть в храме Василия Блаженного меньше ясности, меньше первозданной чистоты архитектурных форм, чем в Коломенском храме, где во всем царят абсолютная мера и согласованность. Своим высоким шатром храм Василия Блаженного восходит к Коломенскому, а ярусностью соподчиненных приделов, их затейливо живописной совокупностью, игрой вертикалей, горизонталей и полукружий, равно как пышностью и нарядностью,— к Дьяковскому, однако при большей легкости и органической стройности. Пусть храм Василия Блаженного иногда сравнивают с гигантским кондитерским изделием, а его яркая многокрасочность (первоначально он радовал глаз простым сочетанием красного кирпича и белого камня) отражает вкусы уже следующего, XVII в., его буйное многообразие нигде не вырождается в хаос, а его декоративная перегруженность все же не простая затейливость, раз в ней рождается многословная, но прекрасная сказка. Храм этот ведь состоит из нескольких храмов, объединенных общим подклетом и образующих чудесную в своей округлости пирамидальную группу. И так велика была с самого начала ее притягательная сила, что позднейшие пристройки как бы срослись с ней, не повредя общей гармонии ансамбля. Нет, многообразие не разрушает в Василии Блаженном великого принципа внутреннего единства.

Нам легко представить себе восторженный отклик, который храм должен был вызывать в русских сердцах, когда, подобно «райскому зданию», это собор, «что на рву», возвысился на Красной площади как памятник великой русской победе, «кустом» своих глав торжественно перекликаясь с многоглавием кремлевских соборов и как бы «держа» весь город своей легкой и стройной громадой. Подобно тому, как уже тогда «держал» весь Кремль столп Ивана Великого, воздвигнутый до Василия Блаженного и лишь надстроенный при Годунове.

Итак, столп и шатер — как символы победного восхождения.

Век спустя шатровым покрытием были увенчаны и башни Московского Кремля: в чисто национальном русском обличии могучая ограда, опоясывающая «алтарь России», предстала (как гласит надпись на одной из более ранних шатровых построек) «сему граду на украшение и на утверждение от противных супостатов».

Единство и многообразие

Мощный столп, островерхий шатер, храмы и храмики, сросшиеся в «куст», но также кубичность и многоглавие определяют зодчество второй половины XVI в.

Некоторые соборы этой поры — отголоски главного собора Московского Кремля. Про Вологодский, например, прямо сказано в народной песне, что «грозный царь», при котором он был построен, взял образец «с московского со собору со Успенского».

А в воздвигнутом тоже при Грозном, по-видимому Андреем Малым, соборе Авраамиева монастыря в Ростове Великом очень гармонично и живописно сочетаются самые, казалось бы, разнородные формы: центральный пятиглавый храм, большой шатровый придел, столпообразная колокольня, небольшой кубический придел. Тут много от Василия Блаженного, но в новом, несомненно, талантливом варианте.

Англичанин, посетивший «Московию» в конце XVI в., отмечает, что Иван Грозный построил «до сорока каменных церквей, богато убранных и украшенных внутри, с позолоченными чистым золотом верхами». А о Борисе Годунове, внешним великолепием стремившемся повысить авторитет новой

Вид Кирилло-Белозерского монастыря.

династии, современники сообщают, что как муж «зело чюден» и наделенный большим художественным вкусом, он принял привезенные ему в дар ганзейскими послами серебряные изделия только «ради их изящества» (иначе вернул бы их), в своей же строительной деятельности «церкви многи возгради и красоту градскую велелепием исполни», «многи грады камены созда и в них превеликие храмы... и многие обители устрои».

Многие обители... Своими ансамблями, так прекрасно вписывающимися в окружающую природу, обширные монастырские постройки Древней Руси представляют собой высокое художественное достижение. Как мы видели, органическая, можно сказать, неразрывная связь с природой характерна для всего русского зодчества.

Зодчий творил вместе с природой не только выбирая формы, наиболее для нее подходящие, но и выбирая саму природу для задуманных форм. Ведь вот, например, что читаем в старинном тексте о построении Кирилло-Белозерского монастыря: «Место оно, идеже вселися святый, бор бяше велий и чаша, место зело красно, всюду яко стеной окружено водами, и бе видение онова места зело умиленно». Как все это заботливо и вдохновенно, и как величествен и ясен облик кре-

Троице-Сергиева лавра. Общий вид.

Жены у гроба. Икона Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1420-е годы. Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник.

постной монастырской твердыни над ровной гладью Сиверского озера! Такие монастыри выдерживали осаду, преграждали путь врагу, будь то ханы или Литва, и красота их не уступала той роли, которую они играли в обороне Русского государства.

Москва разрасталась. Все новые воздвигались для защиты ее укрепления. Вслед за Китайгородской стеной последовало сооружение под руководством прославленного мастера-градодельца Федора Коня белокаменной ограды — Белого, или Царева, города и, наконец, деревянных укреплений Земляного города. Сто две башни плотно окружили Москву. А дальше от нее шло кольцо монастырских крепостей.

И вот еще замечательная, уникальная, вероятно, особенность древнерусского художественного творчества, как мы видели, уже властно сказавшаяся в основной композиции храма Василия Блаженного:

«Такой архитектурный ансамбль, как Троице-Сергиева лавра, трудно отнести к какому-нибудь одному периоду древнерусской архитектуры. Несмотря на построенную только в XVIII веке колокольню, вся лавра должна считаться характернейшим произведением древнерусского зодчества, своеобразным итогом его многовекового развития. В древнерусских

ансамблях, вроде Троицкой лавры, находит себе яркое выражение существенная черта эпического творчества русского народа — сотрудничество поколений, из которых каждое, создавая нечто новое, не спорило с предшествующим, но лишь обогащало созданное им» (М. В. Алпатов).

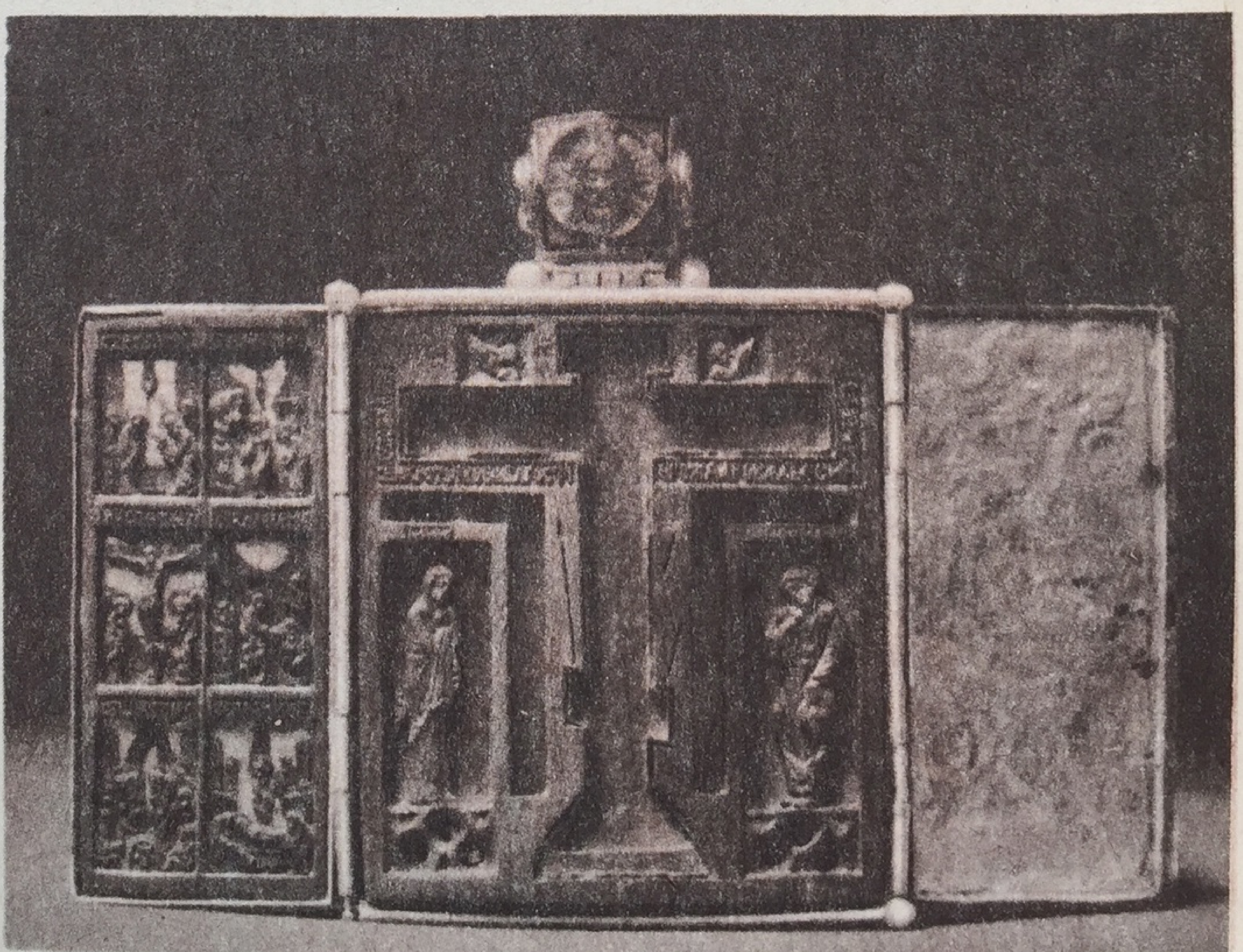
«Этот монастырь,— писал про Троице-Сергиеву лавру Павел Алеппский,— не имеет себе подобного не только в стране Московской, но и во всем мире». Он же полагал, что русские иконописцы «не имеют себе подобных на лице земли по своему искусству, тонкости и навыку в мастерстве».

Сверкающий на солнце яркой расцветкой своих куполов, в живописном разнообразии своих архитектурных форм, созданных на протяжении четырех столетий, но нигде не вступающих друг с другом в противоречие, Троицкий монастырь, с которым связано столько славных, столько волнующих страниц нашей истории, уже издали действительно вырастает как символ незыблемого единства древнерусского художественного гения. А внутри его стен, под сенью его чертогов и храмов, это единство особенно ощутимо.

И единство это не только в архитектуре.

Здесь работал великий Рублев, и здесь среди шедевров знаменитого иконостаса — лирически вдохновенная композиция

Амвросий. Панагия-складень. Середина XV в. Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник.



Иван Фомин. Золотой потир с мрамором. 1449 г. Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник.

«Жены у гроба», написанная им самим или учениками, чуткой душой откликнувшимися на его всепросветляющую озаренность. В этой лавре долгие годы пребывал его прославленный основатель Сергий Радонежский, и здесь среди других драгоценных изделий русских вышивальщиц — уже знакомое нам его поразительное изображение в рост, равно как и его серебряная рака, украшенная чеканным орнаментом.

Здесь в середине XV в. работал талантливый скульптор-резчик и ювелир Амвросий, и здесь же в богатейшем Загорском историко-художественном музее мы видим деревянный складень, на золотой створчатой раме которого значится его имя. С какой легкостью и изяществом вырезана каждая фигурка вышиной подчас всего в полтора-два сантиметра, а снаружи складень покрыт узорной золотой сеткой: древнее, еще скифам известное искусство филиграни, или скани (от древнерусского «скать» — свивать).

Сканный орнамент достигнет исключительного совершенства в знаменитом окладе «Симонова евангелия», прекраснейшем образце русского прикладного искусства конца XV в., хранящемся в Оружейной палате Московского Кремля.

А вот в Загорском музее другой замечательный экспонат с именем создавшего его мастера, современника Амвросия.

Это яшмовый потир, оправленный золотой сканью, с надписью «А делал Иван Фомин».

В 1859 г., возвращаясь из сибирской ссылки, Достоевский сделал крюк, чтобы снова взглянуть на полюбившиеся ему с детства художественные сокровища Троице-Сергиевского монастыря. «Что за архитектура, какие памятники...— писал он под свежим впечатлением.— Ризница привела нас в изумление... Одежды нескольких веков — работы собственноручные русских цариц и царевен, домашние одежды Ивана Грозного, монеты, старые книги, всевозможные редкости — не вышел бы оттуда».

Художественные ремесла процветали у нас в домонгольскую пору. Монголо-татарское иго нанесло им жестокий урон. Мастерские погибли в сожженных городах, а сами мастера были уведены, по словам летописца, «на край земли», где их культура и опыт очень пригодились. Как и в зодчестве, многие технические приемы были тем временем забыты на Руси. Ювелирное дело почти сошло на нет. Исчезла перегородчатая эмаль. И лишь через два-три столетия прикладное искусство вновь расцвело в нашей стране.

В Загорском музее мы видим плоды этого расцвета: изделия, украшенные сканью, гравировкой, литьем, чарки, братины, ковши, блюда, подсвечники, оклады, кресты, золотые вен-

Оклад Евангелия. Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник.

Чудо в Хонех. Пелена середины XV в. Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник.

Венец и цата оклада к иконе «Троица» А. Рублева. Середина XVI в. Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник.

цы и цаты — так назывались подвески к иконам, обычно в форме полумесяца. Особенно замечательны золотые венцы и цаты к рублевской «Троице» (вклад Ивана Грозного) с чеканным орнаментом и разноцветной эмалью исключительной яркости и чистоты.

Глядя на великую древнюю живопись иконостаса, любуясь сверкающим кружевом скани, травяным узором, вьющимся по ковшу или блюду, тончайшей резьбой, выработанной поколениями древоделей, или игрой разноцветных шелков, золота и серебра на расписанной иглой пелене, что сама подобна иконе, мы ощущаем всю силу любви русского человека к красоте и ревнивого к ней стремления в сочетании причудливой декоративности, затейливой сказочности с самой высокой одухотворенностью — равно как и вокруг, в монастырском ансамбле, там, где величавая гладь стен чередуется с узорными башнями или шатром, пышно украшенным изразцами.

И сколько еще подобных ансамблей было создано на Руси!

Московский Ново-Девичий монастырь, где тоже вписаны знаменательные страницы нашей истории... Общим облик его отражает архитектурные веяния конца XVII в. Но здесь не кажется чужеродным пятиглавый Смоленский собор XVI в.,

Общий вид Ново-Девичьего монастыря.

Смоленский собор Ново-Девичьего монастыря. 1524—1525 гг.

Великомученик Авксентий. Фрагмент фрески из Смоленского собора Ново-Девичьего монастыря. XVI в.

младший брат кремлевского Успенского. В этом соборе-музее тоже замечательное собрание икон, шитья, серебра и эмали.

Русская живопись XVI в. (после Дионисия) часто отмечена внутренними противоречиями. Новые, еще робкие стремления к реализму заслоняются строгой церковной догматикой, холодной торжественностью или повествовательностью, уже не четкой и лаконичной, а настолько перегруженной деталями, что нам подчас трудно понять смысл изображенного.

И все же нередки исключения, так что великая традиция не обрывается окончательно. Ведь, например, в очень гармоничной по тонам фресковой росписи того же Смоленского собора образ «великомученика Авксентия» исполнен подлинной выразительности и внутреннего благородства, а его по-новому ласковая человечность прекрасно сочетается с отзвуком изысканной грации дионисиевской школы.

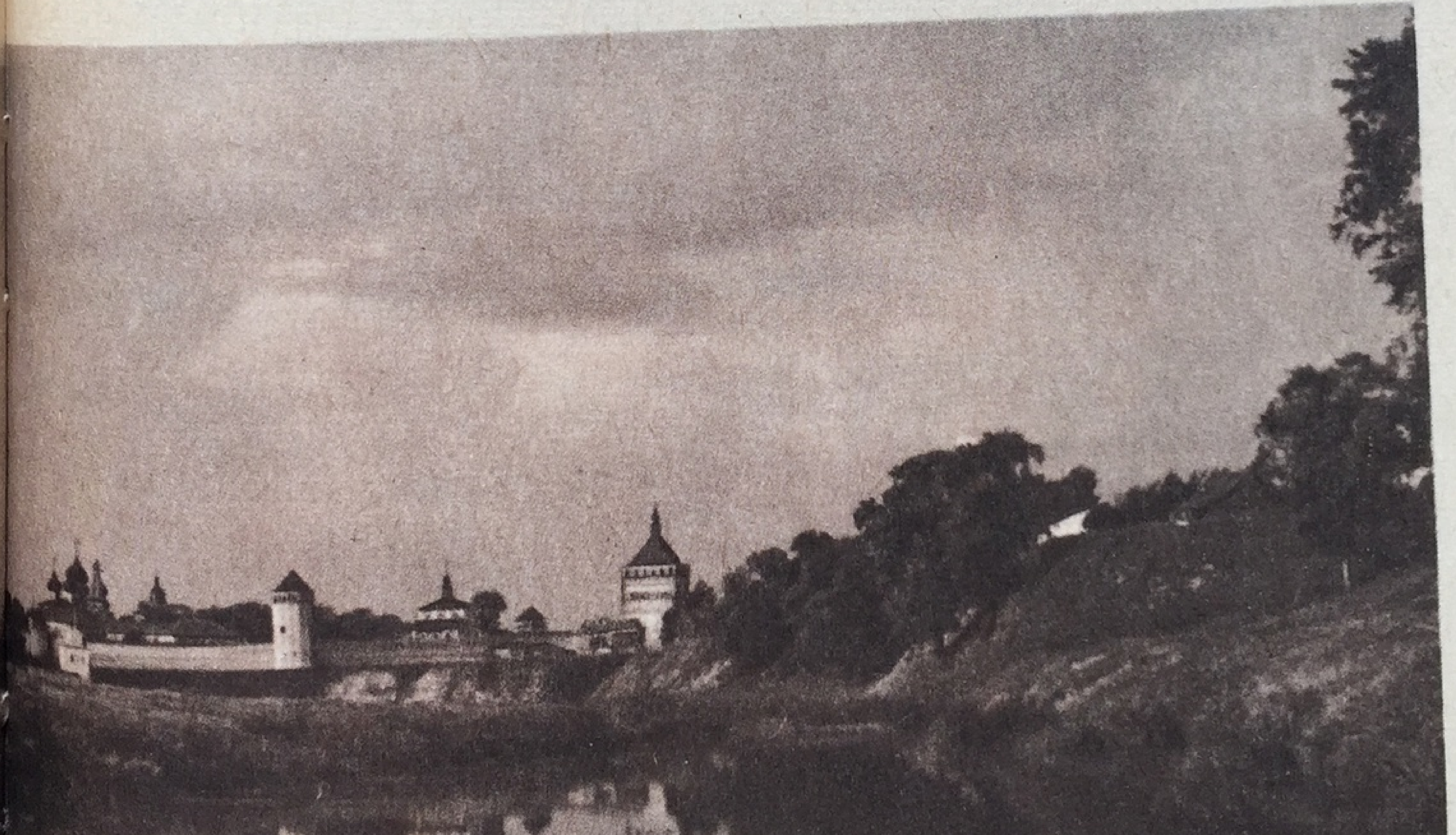
Единство... Разве не единая художественная традиция определяет ансамбль даже целого города, дивного Суздаля, с его более чем пятьюдесятью архитектурными памятниками, чисто русской симфонией сверкающих куполов, монастырских оград, островерхих колоколен и башен, со всеми его сокровищами, в которых отражено столько веков русской истории и русской художественной культуры?

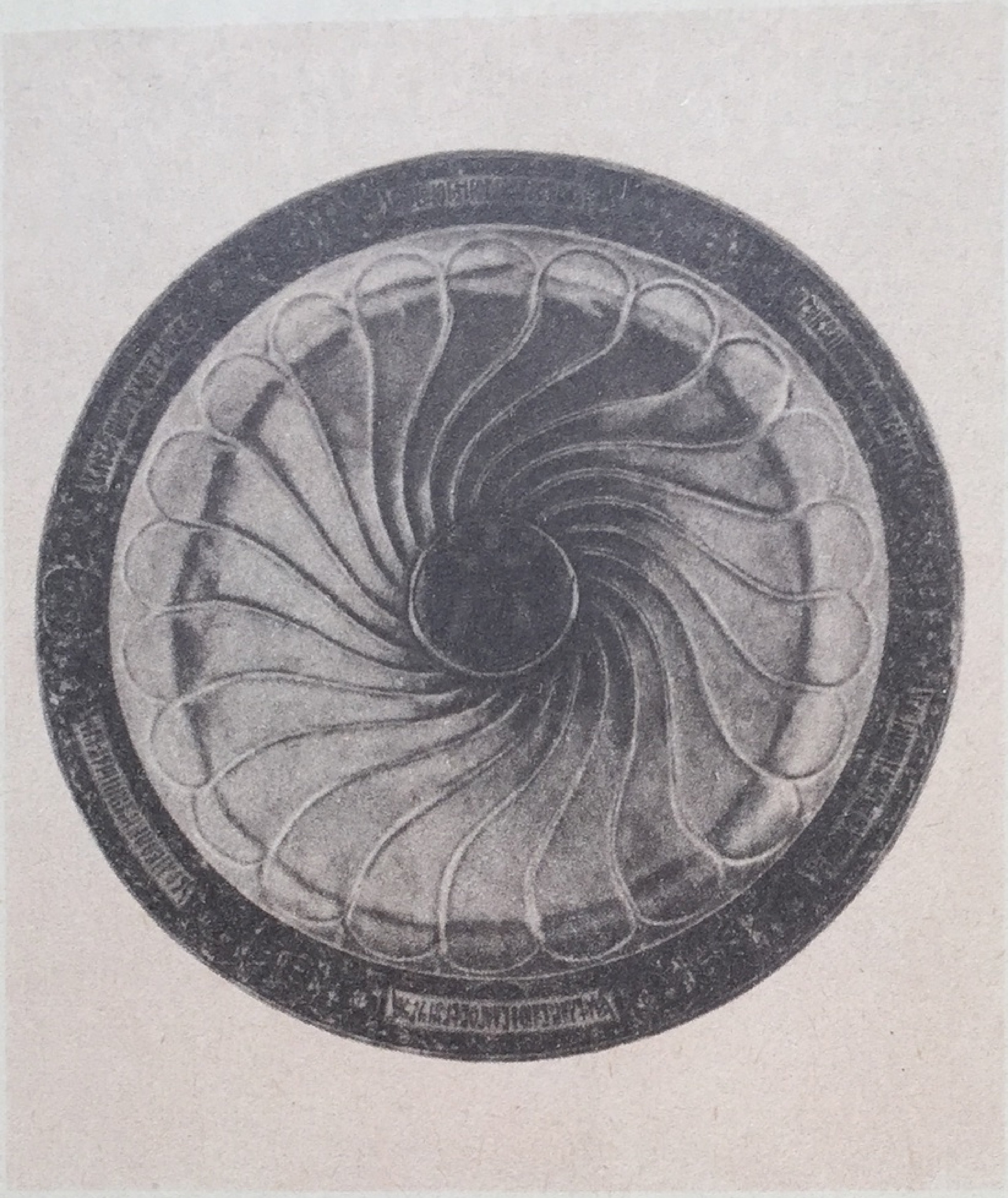
Суздаль.

А Московский Кремль! Разве выстроенный в совсем иную эпоху, чем кремлевские соборы, в стиле, характерном для XVII в., Теремной дворец не составляет с ними тоже единого целого?..

Достойна «алтаря России» и Оружейная палата с ее грандиозным музеем прикладного искусства не только отечественного, но и многих стран Запада и Востока, чьи правители обменивались с русскими государями роскошными дарами. Ныне это знаменитое на весь мир собрание включает лишь часть сокровищ, накопленных Москвой до Смутного времени. А сокровища эти были истинно баснословны.

В построенном при Иване III между соборами Архангельским и Благовещенским «Казенном дворе», первой нашей сокровищнице прикладного искусства, хранились наряду с золотой и серебряной посудой царские одежды, шитые жемчугом и украшенные таким множеством драгоценных камней, что посол германского императора Перныштейн выражал недоумение, «как может великий князь выдерживать такую тяжесть». И он же писал в донесении о поездке в Московию в 1575 г.: «Видал я корону испанского короля со всеми регалиями, и короны тосканского великого герцога... и многие другие, в том числе и короны его цесарского величества угорско-





Золотое блюдо царицы Марии Темрюковны. 1561 г. Гос. Оружейная палата.

го и чешского королевств, а равно и французского короля, но... ни одна не может равняться с короною московского великого князя».

Итак, беспримерная роскошь, умопомрачительное великолепие.

А между тем Московское государство вело изнурительные войны, от которых зависела его судьба. «Оно складывалось,— писал еще Ключевский,— медленно и тяжело. Мы теперь едва ли можем понять, еще меньше можем почувствовать, каких жертв стоил его склад народному благу, как он давил частное существование... Ход дел указывал старой династии демократический образ действий, непосредственное отношение к народу; но она строила государство вместе с боярством, привыкла действовать с помощью родословной знати. Из образа действий Грозного видно, что у нее и явились было демократические стремления, но остались аристократические привычки. Она не могла примирить этих противоположностей и погибла в борьбе с этим противоречием». Вмешательство западных соседей в возникшую смуту сопровождалось новым жестоким разорением московских сокровищ.

Мы знаем, что Лжедмитрий посылал роскошные дары в Польшу своей невесте и «богатою насчадностью на банкетах

драгоценнейшие вещи из древния казны князей раздавал». Царь Василий (Шуйский), «нуждою войны утеснен», плавил на монету художественные изделия из золота и серебра. А вот что писал современник о польских интервентах: «И сокровища царская, многими леты собранная, расхитиша... и... седома Поляци внутреннем граде превысоком Кремле и тут разделиша грабление по всему войску».

Мы любуемся в Оружейной палате «ковшом-лебедем» для царского стола превосходной московской работы времен Ивана Грозного, изящным золотым ковшиком Бориса Годунова: это единственное, что уцелело из великого множества им подобных.

И все же, несмотря на необратимые утраты, нам ясно, что московские, да и прочие русские «златых и серебряных дел мастера» XVI в. довели свое искусство до самого высокого уровня. Великолепно большое золотое блюдо, хранящееся в Оружейной палате, по-видимому, выполненное к бракосочетанию Грозного с княжной-черкешенкой Марией Темрюковной (1561 г.). И в тончайшем бархатистом черневом орнаменте, и в колесе красиво изогнутых плоских «ложек» видна рука вдохновенного мастера.

О самом изощренном мастерстве свидетельствуют немногие сохранившиеся от той же поры оклады, чаши, кадила, что собраны ныне в Оружейной палате.

Разнообразнейшая чеканка по золоту и серебру, басменное тиснение, узорчатая скань, изделия из эмали и драгоценных камней — во всем этом преуспели русские ювелиры. Недаром их мюнхенский собрат мастер Цегейн приезжал (в 1581 г.) в нашу страну для совершенствования в своем мастерстве.

Пластика

Береза, липа, сосна... Как другие ваятели подчиняют своему искусству грозную стихию камня, резчики Древней Руси подчиняли себе стихию леса, шумящего на наших просторах, с его щедротами и обманами, глухоманью, зарастающими тропами и лучами солнца, пробивающимися сквозь тьму. Творчество этих художников, выросших и развивавшихся в самой гуще простого народа, было упорно, кропотливо и вдохновенно, ибо они стремились выразить материалом, покорным их воле, свои думы о мире, часто горькие, как их собственная участь, и свои самые светлые надежды. И так как эти думы и эти надежды были их кровными, неотделимыми от их существа, они выражали их по-своему, с покоряющей искренностью.

Как писал крупнейший знаток русского пластического искусства Г. М. Преснов, «безвестные даровитые резчики, которыми исстари славилась Русь, такие же народные поэты-художники, какими были народные сказители и певцы...»

Увы, от созданного ими сохранилось совсем немного. Тому причиной пожары во времена жестоких княжеских междоусобиц да опустошительные вражеские набеги. А главное, начиная с XVIII в. высшее русское духовенство отнюдь не поощряло это искусство. Тут сыграло роль и то, что статуи, столь многочисленные в католических костелах, пугали в православных храмах синод как заимствование религиозных обычаев «латинян», и то, как выразился один из церковников, что резные изображения по своему воздействию не могут быть отождествлены с иконописью «ввиду крайней легкости низведения в них духовно-божественного к самому наглядному образу, земному, материальному». Многие скульптуры были уничтожены по приказу духовенства, а другие запрятаны почитателями и потом ими забыты. Их обнаруживают теперь в монастырских рухлядных, кладовых, чуланах, на чердаках, колокольнях, часто полусгнившими или покрытыми разъедающим дерево голубиным пометом. Хорошо еще, что не все пошли на дрова.

Выставка древнерусской деревянной скульптуры, устроенная в 1964 г. Союзом художников СССР, Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской имени академика И. Э. Грабаря и Государственным Историчес-

Никола Можайский. Деревянная статуя. XIV в. Гос. Третьяковская галерея.

Параскева Пятница. Деревянная статуя. XVI в. Новгородский историко-художественный музей.

«Царское место» Ивана Грозного в Успенском соборе Московского Кремля. 1551 г.

ким музеем, произвела в Москве и Ленинграде огромное впечатление. Можно сказать без преувеличения, что эта выставка имела мировое значение.

О первооткрывателе многих из выставленных скульптур, организаторе выставки, заслуженном деятеле искусств РСФСР Н. Н. Померанцеве наш известный художник П. Д. Корин, крупнейший знаток и собиратель древнерусского искусства, писал, что «восстанавливая красоту, он помог восстановить истину».

Истину — о некогда отрицавшемся вкладе древнерусского художественного гения в великое искусство ваяния.

Выставка показала пластическое творчество русского народа, начиная с XIII в. Поэзией былинного эпоса, героической борьбы народа за свержение монголо-татарского ига веет от архангелов в воинских доспехах, особенно от образа Георгия Победоносца в его таком смелом и прекрасном порыве, от величаво-незыблемого Николая Можайского с мечом в руке, поэзией мудрой и властной женственности от образа Параскевы Пятницы, покровительницы земледелия, плодородия, здоровья.

В той сокровищнице всех видов искусства, что представляет собой Московский Кремль, мы отметим еще один памятник,

дополняющий общую картину художественного творчества XVI в. Это — «царское», или «моленное место» Ивана Грозного в Успенском соборе.

В нем отразилось мастерство древнерусских резчиков по дереву, о которых мы до сих пор упоминали лишь вскользь.

В середине XVI в. в русском изобразительном искусстве усилились новые веяния. Содержание его расширилось в стремлении сочетать церковную догматику с реальной жизнью. Это вызвало значительное неудовольствие. В частности, с яростными протестами выступил дьяк Висковатый. В одной росписи возмутило его, например, что там рядом с Христом была изображена «плящущая женка». Он вообще восставал против всякого отступления от древних канонов. Церковь, однако, была вынуждена считаться с новыми веяниями. Так, знаменитый Стоглавый собор разрешил изображать на иконах «цари и князи и светители и народи», равно как и не возражал против «бытийного письма» (иначе исторических сюжетов).

Светское начало заявляло в искусстве свои права.

Торжественное «место», где Грозный присутствовал на богослужении, отражает эти веяния. Причем резчик лучше справился с новыми задачами, чем многие его современники — живописцы, композиции которых, как мы уже говори-

Выступление в поход князя Владимира Мономаха. Рельеф «Царского места» Ивана Грозного в Успенском соборе Московского Кремля. 1551 г.

В. Д. Ермолин. Фрагмент статуи св. Георгия. 1464 г.
Гос. Третьяковская галерея.

ли, часто перегружены деталями, маловыразительны и при всей своей дробности однообразны. Само «место» с его шатровым покрытием и кокошниками очень декоративно. Выполненные низким рельефом изображения утверждают преемственность власти русских царей от византийских императоров, раскрывают легенду о происхождении шапки и барм Владимира Мономаха. «Битва суздальцев с новгородцами» — первое в русском искусстве живописное произведение на историческую тему — было все же иконой со всей ей присущей условностью, отмеченной чарующей сказочностью. Тут мы видим уже живое повествование с разнообразием массовых сцен и передачей характерных черт отдельных фигур (например, князя Владимира, гарцующего на коне с поднятой рукой).

Есть свидетельство, что великий князь Иван Васильевич украсил свой дворец «каменными изваяниями по образцу Фидиевых». Однако каменных скульптур того времени до нас не дошло. Во всяком случае, не приходится сомневаться, что дерево оставалось самым привычным и любимым материалом русских ваятелей. Равно как плоский рельеф больше, чем круглая скульптура, отвечал древнерусской художественной традиции с ее любовью к узорочью. Поиски объемной пласти-

ческой формы, проявлением которых служит замечательный во многих отношениях фрагмент статуи св. Георгия, исполненный Ермолиным в 1464 г. (ныне в Третьяковской галерее), не получили развития в древнерусской скульптуре. «Царское место» в Успенском соборе явно знаменует торжество плоской резьбы.

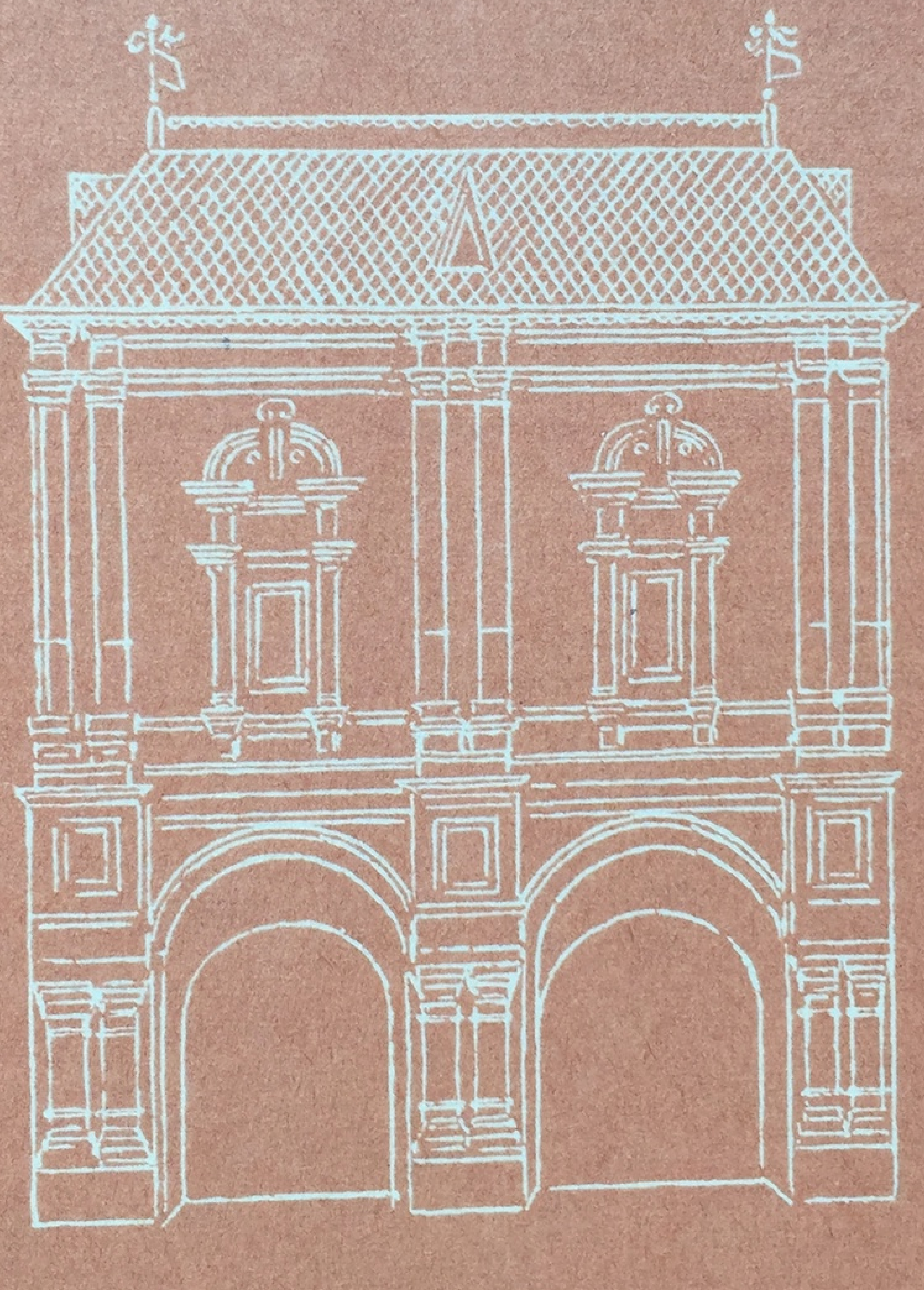
* *
*

Развитие русского искусства в XVI в. было многогранным и динамичным. Древнерусское зодчество достигло в первой его половине своего самого высокого уровня. В живописи, уже пережившей свой расцвет, и особенно в миниатюре, наметились сдвиги, значение которых еще не было полностью осознано. Много нового родилось в этом веке и много старого отмерло.

Огромное значение для всей культуры нашей страны имело книгопечатание. Гравюра на дереве получила широкое распространение в книжной иллюстрации. Дело первопечатника Ивана Федорова было продолжено его учениками.

Древнерусская художественная традиция не иссякла в XVI в. Не иссякла она и в следующем, хоть решительный поворот уже стал тогда очевидным.

СЕМНАДЦАТЫЙ *век*



Взаимная непримиримость

В русском искусстве XVII век был отмечен противопо-
ложными устремлениями и чаяниями, как и вся жизнь на-
шей страны накануне ее превращения из Древней Руси в Рос-
сию.

Заглянем в хоромы одного из просвещеннейших мужей
той поры, выдающегося государственного деятеля князя
В. В. Голицына.

«В его обширном московском доме, который иноземцы счи-
тали одним из великолепнейших в Европе, все было устроено
на европейский лад: в больших залах простенки между окна-
ми были заставлены большими зеркалами, по стенам висели
картины, портреты русских и иностранных государей и немец-
кие географические карты в золоченых рамках; на потолках
была нарисована планетная система; множество часов и тер-
мометр художественной работы довершали убранство комнат.
У Голицына была значительная и обширная библиотека из
рукописных и печатных книг на русском, польском и немец-
ком языках» (Ключевский).

Крупнейшим русским художником XVII в. был Симон Фе-
дорович Ушаков (1626—1686 гг.), взгляды которого разделя-
лись очень влиятельными и авторитетными деятелями и кото-
рому благоволил сам патриарх Никон.

Совсем молодым он был назначен, в виде особого исключе-
ния, царским «жалованным» живописцем, писал фрески и ико-
ны, сочинял рисунки для предметов церковной утвари и цар-
ского обихода, для монет и украшений на ружья, работал
также как гравер, чертил карты и планы, выступал как теоре-
тик искусства и был, по-видимому, замечательным педагогом
и организатором. Он достиг большой славы и, хотя под ста-
рость пострадал от недругов, свыше тридцати лет фактически
возглавлял все художественное творчество русского государст-
ва, получил за свои заслуги дворянство и оставил по себе па-
мять как о неутомимом и разностороннем деятеле на поприще
искусства. Ушаков был, несомненно, выдающейся личностью.
В год его смерти царю Петру было всего четырнадцать лет, но
как теоретик и практик, этот мастер предвосхитил в своей об-
ласти многое, что сложилось в русской культуре вместе с пет-
ровской реформой.

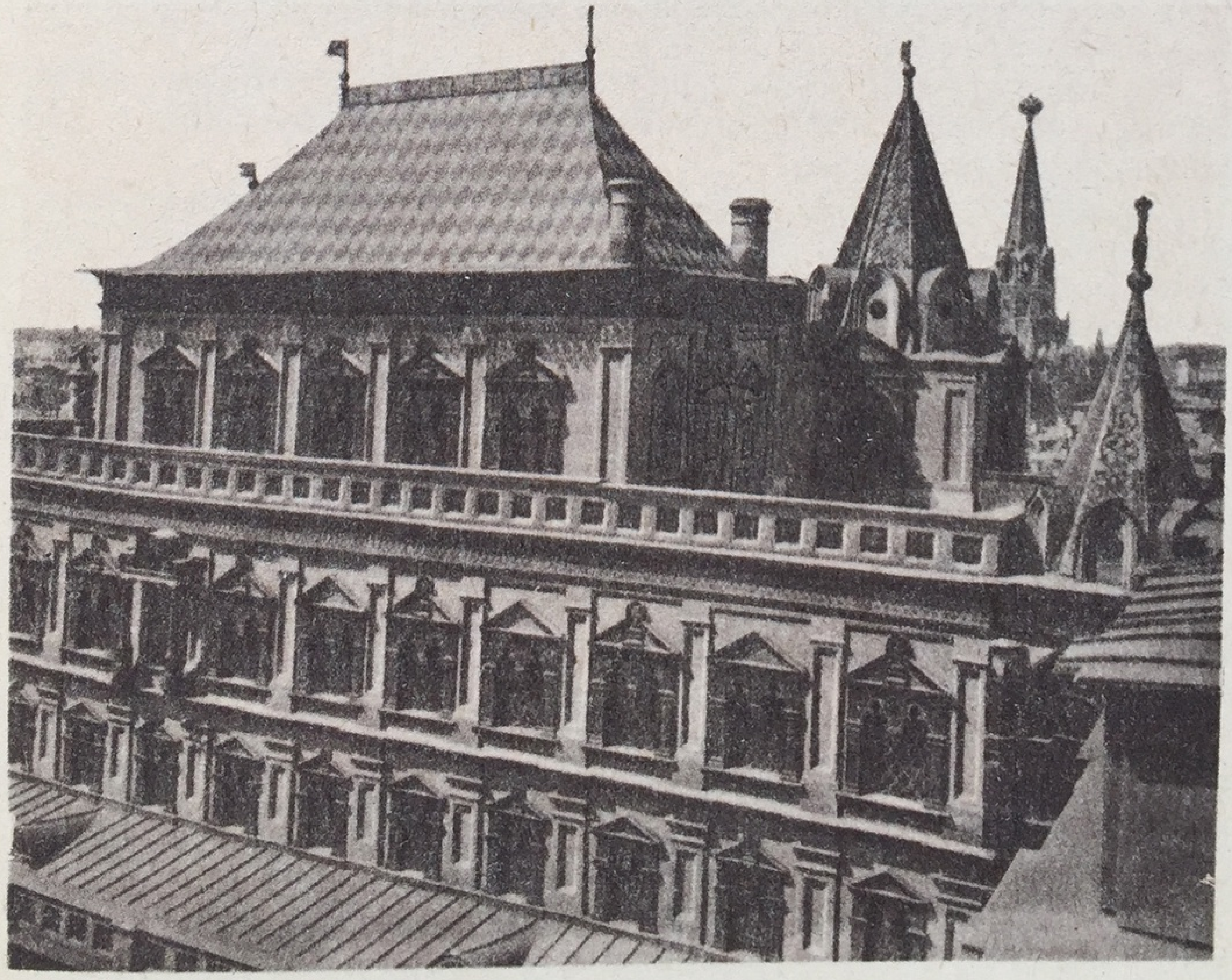
Так вот, Ушаков ставил живопись выше прочих видов
«иконотворения» (то есть изобразительного искусства), пото-
му что живопись «деликатнее и живее изображает представ-
ляемый предмет, яснее передавая все его качества». В своем
«Слове к любителю иконного писания» первым среди русских
художников Ушаков сознательно и обоснованно требовал от
живописи правдивого изображения «как в жизни бывает».
При этом ссылался на зеркало (в XVII в. впервые получившее
широкое распространение в высших слоях русского общества).
«Все существующее,— заявлял Ушаков,— благодаря чувству

зрения может получить эту силу [то есть силу иконотворения] вследствие тайной и удивительной хитрости; всякая вещь, представшая перед зеркалом, в ней свой образ напишет... Разве не чудо этот удивительный образ? Если человек движется, и он движется; перед стоящим стоит, перед смеющимся смеется, перед плачущим плачет, или иное, что человек делает, он делает, является всегда живым, хотя ни тела, ни души не имеет человеческих». И, однако, Ушаков все же видел в искусстве нечто большее, чем простое воспроизведение действительности, ибо, указывал он, фантазия позволяет художнику «делать замысленное легко видимым»... И далее: иконотворение «везде было в великом употреблении ради великой своей пользы», ведь образы, приносящие красоту, это «жизнь памяти, памятник прежде жившим, свидетельство прошлого, возглашение добродетелей, изъявление силы, оживление мертвых, бессмертная хвала и слава, возбуждение живых к подражанию, воспоминание о прошедших делах».

Никто еще в истории нашей культуры не говорил с такой страстной убежденностью о величии и животворящей силе живописи.

Симон Ушаков сочувственно относился к реалистическому искусству современных ему художников Запада, которые

Антипа Константинов, Бажен Огурцов, Трефил Шарутин и Ларион Ушаков. Теремной дворец Московского Кремля. 1635—1636 гг.



«всякие вещи и бытия в лицах представляют и будто живых изображают».

А для того чтобы и наши художники преуспели в таком изображении, он собирался издать подробный анатомический атлас. «Имея... талант иконописательства... не хотел я его скрыть в землю, но... попытался... выполнить... ту азбуку искусства, которая заключает в себе все члены человеческого тела... и решил их вырезать на медных досках»,— писал Ушаков о своем замысле, который, по-видимому, ему не суждено было осуществить.

Друг Ушакова, одаренный живописец Иосип Владимиров, сам автор «Трактата об иконописании», развивал схожие положения в яростной полемике с неким сербским архидьяконом Плешковичем, упрямым сторонником старины, плюнувшим (как некогда дьяк Висковатый), когда ему показали «световидный» образ, то есть уже не силуэтный, а объемно выявленный светотенью.

«Неужели ты скажешь,— писал Владимиров,— что только одним русским дано писать иконы, и только одному русскому иконописанию поклоняться, а из прочих земель не принимать и не почитать?.. Ты один, злозавистный Плешкович, как бешеный пес, мятешься и растравляешь развращенное сердце твое... Где такое указание... которое повелевает одною формою, смутно и темновидно святые лица писать? Разве весь род человеческий на одно лицо создан? Все ли святые смуглыми и тощими были?.. Но берегись, лукавый завистник, перестань клеветать на благообразное живописание, чтобы не быть ввержену, как сатане, в бездну...»

А под благообразным писанием он подразумевал такое, которое передает «богодарованную» красоту человека и его «живоподобный» образ.

Вспомним другого современника Ушакова, знаменитого протопопа Аввакума, вероятно, самого замечательного русского писателя XVII в., письма и «Житие» которого служат, по выражению М. Горького, «непревзойденным образцом пламенной и страстной речи бойца». «Живоподобные» образы вызывали у него омерзение. Нет ничего хуже и низменнее, чем «будто живые писать». В поощрении же подобных новшеств, он, как мы знаем, обвинил церковного реформатора патриарха Никона.

Вот еще колоритный образец его негодующей прозы:

«Посмотри-ка на рожу свою и на брюхо свое, никонианин окаянный,— толст ведь ты. Как в дверь небесную хочешь войти?.. Взгляни на святые иконы и смотри на угодивших богу, как хорошие изографы изображают их облик: лица и руки, и ноги... тонки и измождены от поста и труда... А вы ныне подобие их переменили, пишете таковых же, как вы сами — толстобрюхих, толсторожих, и ноги и руки как тумба... А то все писано по плотскому умыслу, так как сами еретики возлюбили толстоту плотскую и отвергли возвы-

шенное... Ох, ох, бедные! Русь, чего-то тебе захотелось иностранных поступков и обычаев!»

Два взгляда на искусство, отражающих два мироощущения, друг друга решительно отвергающих и высказанных впервые с такой определенностью.

Который же из них восторжествовал в лучших достижениях тогдашней живописи?

Ни тот ни другой.

Ибо первый был всего лишь попыткой приоткрыть окно в будущее. А второй выражал нечто изжитое. Каждому из них мы обязаны великими художественными ценностями, но в эпоху, которую мы сейчас рассматриваем, час первого еще не настал в нашей стране, а второго — истек.

И вот в росписях особенно конца XVII в. изобразительный смысл как бы стушевывается и «остается только общее нерасчлененное впечатление жизнерадостного, пестрого цветения, яркости и шума» (М. В. Алпатов).

Да, именно нерасчлененность. Несмотря на стремление к «световидности» и конкретности образов. Встает вопрос — что это: изобразительное искусство или всего лишь декоративно-эмоциональное? Вопрос, который был бы нелеп, например, перед фресками Дионисия. Но ведь то была уже недосягаемая вершина.

«Не обряды занимают ее в церкви,— писал Добролюбов о Катерине в «Грозе» Островского,— она совсем и не слышит, что там поют или читают: у нее в душе иная музыка, иные видения... Ее занимают деревья, странно нарисованные на образах, и она воображает себе целую страну садов, где все такие деревья и все это цветет, благоухает, все полно райского пения».

Именно фантастический мир открывался молящимся в огромных росписях ярославских или ростовских храмов.

В то переходное время, причудливое, как сказка, узорочье чаще всего определяло само содержание русского искусства.

Исчезли величавая лаконичность и высокая одухотворенность эпохи расцвета. Поиски нового были мучительными: новое реалистическое искусство не могло гармонически развиваться в рамках еще не обновленного петровской реформой культурного развития нашей страны. (Мы это увидим, когда продолжим разговор о творчестве Симона Ушакова.) Но живая струя народного творчества облагораживала и живопись, и архитектуру, и искусство, именуемое прикладным. Нарядность, декоративность, сказочно-радужные грезы — ведь все это шло, как и встарь, из самых глубин народной души. И именно благодаря этому художественное творчество XVII в., какие бы ни проявлялись в нем новшества, так естественно вписывается в древнерусскую художественную традицию. Отсюда и чудесное единство разновременных архитектурных ансамблей, чье создание часто было завершено в XVII в., последнем в истории древнерусского искусства.

Искусство переходного времени

Никогда еще архитектурное строительство не достигало такого размаха, как в этом веке, особенно в его второй половине. И никогда еще не было создано у нас столько стенных росписей.

Как птица Феникс, Москва возрождалась из пепла. Ведь почти вся столица, кроме Кремля и Китай-города, была выжжена поляками в 1612 г. Пострадал и сам Кремль. «О преславная и превеликая Москва,— писал современник,— сколь немилостиво тяжкими разрушена ты падениями, а стрельницы твои высокие повергнуты в прах».

Возрождающаяся Москва нуждалась в украшении, достойном ее новой славы. И вместе с ней обстраивалась и укреплялась вся Россия, все крепче сплачиваемая своим экономическим ростом в единое целое.

В. И. Ленин называет XVII в. «новым периодом русской истории», отмеченным «действительно фактическим слиянием всех... областей, земель и княжеств в одно целое. Слияние это вызвано было... усиливающимся обменом между областями, постепенно растущим товарным обращением, концентрированием небольших местных рынков в один всероссийский рынок» [1].

Возросшему в XVII в. могуществу Русского государства соответствовал и масштаб его художественного творчества. Но то был не расцвет древнерусского искусства, а всего лишь его прощальное, подчас прекрасное догорание. Новое уже было не за горами. И потому, хотя памятников искусства было создано в XVII в. больше, чем в любом из предыдущих веков нашей истории, и дошло до нас от него больше, чем от всех прочих, вместе взятых, мы скажем на страницах, посвященных этому веку, только о самом главном.

* *
*

Еще на рубеже XVI и XVII вв. в нашей иконописи возникла школа, получившая наименование строгановской. Выходцы из Новгорода, «именитые люди» Строгановы уже при Грозном составили себе огромное состояние на прикамских соляных промыслах, которое затем еще приумножили. Они строили крепости-городки в защиту от сибирских и нагайских кочевников, снаряжали Ермака и его казаков на покорение Сибири, владели в XVII в. землями площадью в тридцать с половиной миллионов гектаров и жили роскошно «в своей столице»— Сольвычегодске, где выстроили пятиглавый собор. Сам царь (Василий Шуйский) не раз обращался к ним в тяжелые годы с просьбой ссудить его «немалыми деньгами». Мы знаем также, что они поставили в Прикамье множество церквей, привлекая для их украшения искуснейших живописцев, в том числе

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 153—154.

Иоанн Предтеча в пустыне. Икона. 20—30-е годы XVII в. Строгановская школа. Гос. Третьяковская галерея.

и царских иконописцев из Москвы. Собирали иконы, шитье и резьбу, так что их домашние молельни стали настоящими музеями.

Вкусы их отличались известной изощренностью, в которой эти купцы-богачи, по-видимому, стремились превзойти тогдашнюю родовую знать. Так, они особенно ценили иконы совсем небольшого размера, однако включающие не меньше отдельных сцен, чем многоаршинный иконостас. Иконы этого типа, напоминающие миниатюру или драгоценные эмалевые изделия, и принято называть строгановскими, даже если они не были написаны в мастерских Строгановых. Коллекционирование икон началось в прошлом столетии именно со «Строгановских писем». Ими больше всего восхищались старообрядцы и даже некоторые основоположники научного изучения древнерусского искусства. Мы, однако, смотрим на эти иконы иными глазами.

Как очень верно писал П. П. Муратов, «это не столько изображения, сколько драгоценнейшие предметы религиозного обихода. В то время как для новгородского иконописца тема иконы была темой его живописного видения, для строгановского мастера она была только темой украшения, где благочестие его измерялось... изощренностью глаза и искусностью руки...

Все усилия строгановских мастеров были направлены... на создание драгоценно выведенного и расцвеченного узора форм, имеющих значение только как часть узора. Стиль этого узора, стиль своей школы был главной их задачей...».

И вот когда мы рассматриваем такую икону, будь то икона работы Прокопия Чирина (самого прославленного мастера этой школы), одного из Савиных, Стефана Арафьева или Емельяна Москвитина, мы дивимся тонкости их работы, виртуозности их предельно тщательного, многоличного письма, хитрому размещению изящно-хрупких фигур, яркости их умелой расцветки,— но, за редкими исключениями, перед нами все же произведение не столько изобразительного, сколько прикладного искусства, притом несколько манерного, уже вычурного по стилю.

К исключениям следует отнести икону «Иоанн Предтеча в пустыне» (в Третьяковской галерее). Как-никак это один из лучших образцов нашей только тогда зародившейся пейзажной живописи. Тут уже не условные скалистые горки, графически обрамляющие фигуры, а любовное восприятие природы во всем ее многообразии.

Нежный, перламутровый тон иконы, поэтическая сказочность открывающейся на ней панорамы, с извилистой рекой, из которой пьют воду звери пустыни, позволяют говорить о подлинном создании живописи. Так и в том особом направлении древнерусской живописи, что нашло свое выражение в «Строгановских письмах», подчас проявляется действительно вдохновенное мастерство, взращенное очень древней художественной традицией.

В середине века основным художественным центром всего Русского государства становится Оружейная палата — в одно и то же время «первая русская Академия Художеств, и своего рода Министерство искусств» (И. Э. Грабарь). Во главе ее поставлен близкий к царю Алексею Михайловичу боярин Б. М. Хитрово, просвещенный ценитель искусства и один из самых образованных людей своего времени, как и сам царь, сторонник новых веяний. Мастера Оружейной палаты подновляют и расписывают заново дворцовые палаты и церкви, пишут иконы и миниатюры, создают рисунки для церковных хоругвий, полковых знамен, шитья, ювелирных изделий. Среди них имеются украинцы, белорусы, литовцы, армяне, нередко знакомые с искусством Запада, и иностранные художники, получившие образование в Западной Европе. Их сотрудничество содействует распространению новой техники, новых живописных приемов. Всей работой живописцев — «знаменщиков» (то есть рисовальщиков) и граверов руководит в Оружейной палате Симон Ушаков в качестве первого жалованного «царского изографа» и главного эксперта по вопросам искусства.

Мы уже познакомились с Ушаковым как теоретиком искусства. Самую же тонкую характеристику его как художника мы находим у И. Э. Грабаря. Вот что он пишет о его «Спасе»:

Иоанн Предтеча в пустыне. Строгановская школа. Фрагмент. Гос. Третьяковская галерея.

«Глядя на эту добросовестно разделанную, тщательно распушенную голову, с недоумением вспоминаешь о тех безмерных восторгах, которые в свое время вызывала знаменитая икона. На самом же деле здесь безвозвратно утеряна строгая монументальная красота древнего «Спаса», красота стиля, и совсем не найдена ни живописная красота, ни красота жизни. С точки зрения внешней правды все это так же непохоже на жизнь, как и стильные Новгородские лики, но те — внутренне правдивы, а этот и внешне и внутренне лжив. Автор не имел крыльев, чтобы подыматься ввысь, но ему не хватало мужества опуститься на землю до конца, и он повис посредине. Все искусство Ушакова было искусством компромисса и, как таковое, не было и не могло быть значительным, несмотря на огромное влияние, оказанное им на все последующее иконное дело». Отважная попытка переродить это дело, «влив в него новые мысли и чувства», была ему не по силам, но «при других обстоятельствах и в другую эпоху он сделал бы больше».

Тут все сказано и добавлять нечего. Но как объяснить такую половинчатость «царского изографа»?

Ушаков хотел брать пример с западных мастеров, своих современников. Но у тех за плечами были опыт нескольких поколений, культура, унаследованная от великой эпохи Возрож-

Ушаков Симон. Спас Нерукотворный. 1678 г.

дения, охарактеризованной Энгельсом как «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством»[1].

Этот переворот произошел на итальянской земле после того, как Италия вступила на путь, ведущий к капитализму. А ведь «капитализм есть благо по отношению к средневековью»[2]. Напомним, что уже в XIII в. Флорентийская республика освободила крестьян от крепостной зависимости, обосновав такое решение следующим политическим кредо: «Свобода есть неотъемлемое право, которое не может зависеть от произвола другого лица, и необходимо, чтобы республика не только поддерживала это право, но и увеличивала его на своей территории». А у нас, как раз в век, когда жил Ушаков, полное право помещиков на труд крестьянина и безусловная крепостная зависимость крестьянина от помещиков были утверждены особым «Соборным уложением», после чего крепостное право, по словам Ленина, уже «ничем не отличалось от рабства»[3].

---

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.
[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 43, с. 229.
[3] Там же, т. 39, с. 70.

Ушаков Симон. Насаждение древа государства Российского. 1668 г. Гос. Третьяковская галерея.

«О дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет!» — так заявлял знаменитый итальянский гуманист эпохи Возрождения Пико делла Мирандола. А его выдающийся собрат Марсилио Фипино шел еще дальше: «Человек измеряет землю и небо... Ни небо не представляется для него слишком высоким, ни центр земли слишком глубоким. А так как человек познал строй небесных светил, то кто станет отрицать, что гений человека почти такой же, как у самого творца небесных светил...» Какие гордые слова и какое вдохновенное возвеличение человеческой личности! Ничего подобного не было сказано тогда в нашей стране, да и не могло быть сказано.

Несмотря на клерикальную реакцию, наступившую после эпохи Возрождения, светская основа западного искусства не была подорвана. Это искусство славило человека — хозяина судьбы — и утверждало приоритет разума, исходя из жизненных наблюдений и точных знаний. А у нас и в XVII в. искусство не только в сюжетах, но и в самом своем образном строе регламентировалось церковью, вместе с царской властью, соглашавшейся на какие-то новшества, но затем снова требовавшей подчинения незыблемой догме. Страшась пуще всего духовного раскрепощения человеческой личности, церковь по-

Ушаков Симон. Богоматерь Кикская. 1668 г. Гос. Третьяковская галерея.

прежнему предписывала искусству чисто назидательные функции: восхваление покорности владыке небесному, представленному его служителями, и царю — владыке земному с его боярами. Нет, в такую эпоху художнику не открывалась возможность «опуститься на землю», откровенно прославить земную красоту. Симон Ушаков был отважен в своих высказываниях, но на бунт в искусстве он, конечно, не смел решиться, да и не мог. Ибо такая попытка не была бы понята и простым народом, хоть и не раз открыто восстававшим в этот век против «неправд и нестерпимых обид», но чья борьба протекала тогда опять же под знаком религии. Народ привык видеть в иконе предмет поклонения, на котором — «лик божества», а не правдивый человеческий образ.

До нас дошло немало созданий Симона Ушакова, сыгравших определенную роль в становлении реалистического искусства. Именно благодаря им были преодолены ювелирная дробность и манерность Строгановской школы. Его небольшой «Архангел Михаил» (в Третьяковской галерее) уже не повисшая в воздухе узорная фигурка, а защитник правого дела, твердо шествующий по крутящейся под его ногами земле, между тем как за ним в голубой дымке вырисовываются в достаточно правильном перспективном сокращении фигуры святых. Это

Ушаков Симон.
Троица. 1671 г.
Гос. Русский музей.

едва ли не лучшая работа Ушакова. То был мастер действительно высокоодаренный и прогрессивный, но озаренность его таланта не искупает основного греха его творчества. Вот его «Троица» (в Русском музее). Композиция — «рублевская» иконная, условная, но от этого особенно грузными в своей грубоватой телесности кажутся ангелы, восседающие на фоне роскошной ордерной архитектуры за столом, уставленным утварью самой тонкой работы. Их фигуры вроде как бы объемны, но такая объемность не вяжется с их плоскостным расположением. От рублевской одухотворенности, от рублевской поэзии не сохранилось и следа.

Или, например, «Богоматерь Кикская» (в Третьяковской галерее). Лица тщательно моделированы светотенью, они живы, и цвет их, «как в жизни бывает». Но именно вследствие этого нас коробит вытянутая силуэтность фигуры ребенка Христа, полное несоответствие между ее чисто плоскостной угловатостью, изогнутостью и нарочито подчеркнутой жизненностью образа. «Насаждение древа государства Российского» (в Третьяковской галерее) — это скорее не икона, а картина, утверждающая преемственность царей из дома Романовых от прежних властителей, собирателей Русской земли. Композиция сложная, не согласованная в единое целое, не радующая и со-

Ушаков Симон. Архангел Михаил, попирающий дьявола. 1676 г. Гос. Третьяковская галерея.

Князь М. В. Скопин-Шуйский. Парсуна. Начало XVII в. Гос. Третьяковская галерея.

Ушаков Симон. Архангел Михаил, попирающий дьявола. 1676 г. Гос. Третьяковская галерея.

Князь М. В. Скопин-Шуйский. Парсуна. Начало XVII в. Гос. Третьяковская галерея.

четанием тонов. Зато радуют правдивое изображение архитектуры Московского Кремля, а также живые портреты царя Алексея Михайловича и царицы Марии.

Симон Ушаков по праву считается одним из основоположников русской портретной живописи, так блестяще развившейся в следующем столетии.

Мастерами Оружейной палаты (как русскими, так и иноземными) было создано немало портретов, так называемых «парсун» (от слова «персона»). Их художественное значение не велико, но характерен и знаменателен сам интерес, проявленный в этот переходный век в нашем искусстве к запечатлению индивидуальных черт конкретного человеческого образа.

...«Нарядность искусства XVII века связана с пристрастием к дорогим материалам, к позолоте, к самоцветам, к цветным изразцам, к роскошным тканям. Эти материалы были привилегией знати и богатых. Но народ умел самый простой и бедный материал обогатить красивым богатым узором» (М. В. Алпатов).

Народные вкусы сказались в подобных веселым пестрым коврам росписях церковных стен, уносящих, как Катерину в «Грозе», простых русских людей в благоухание цветистых сказочных далей.

Жатва. Сцена из «Деяний пророка Елисея». Фреска церкви Ильи-пророка в Ярославле. 1680—1681 гг.

В 1650 г. некий весьма посредственный, но предприимчивый голландский гравер Ян Фишер, или, как он перевел свое имя по-латыни, Пискатор, выпустил альбом большого формата с 277 иллюстрациями к Библии, награвированными им с картин и рисунков различных голландских и фламандских художников. Эта «лицевая Библия», как ее назвали в Москве, стала настольной книгой русских иконописцев, и гравированные Пискатором композиции вскоре появились на иконах и в стенных росписях, чрезвычайно расширив круг изображаемых в них сюжетов.

Все так. Но как же объяснить, что росписи Ярославля, Ростова Великого и ряда других наших городов, во многом навеянные гравюрами голландца Пискатора, отвечали эстетическим запросам тогдашнего русского человека, радостью наполняли его душу?

Дело в том, что «даже тогда, когда русский мастер брал целиком композицию из Пискатора, у него выходило произведение насквозь русское... Знаменательно, что иконописцы, переписывавшие гравюры Пискатора на церковные стены, часто создавали произведения неизмеримо более ценные и значительные, чем эти заурядные академические композиции. В числе других сюжетов, заимствованных из Библии Пискатора, отметим деталь из жития пророка Елисея на южной стене ярославской Ильинской церкви... В ней найден бесподобный по звучности золотисто-желтый тон спелой ржи, с которым чудесно гармонируют голубые, розовые и красные рубахи жнецов. У Пискатора в его композиции нет и намека на красоту, ожидающую посетителя Ильинской церкви... Стенные росписи XVII века, даже самые поздние и наиболее упадочные, показывают, каким исключительным декоративным инстинктом и чутьем монументальности обладали русские иконописцы еще долго после того, как лучшие песни этого великого искусства были пропеты» (И. Э. Грабарь).

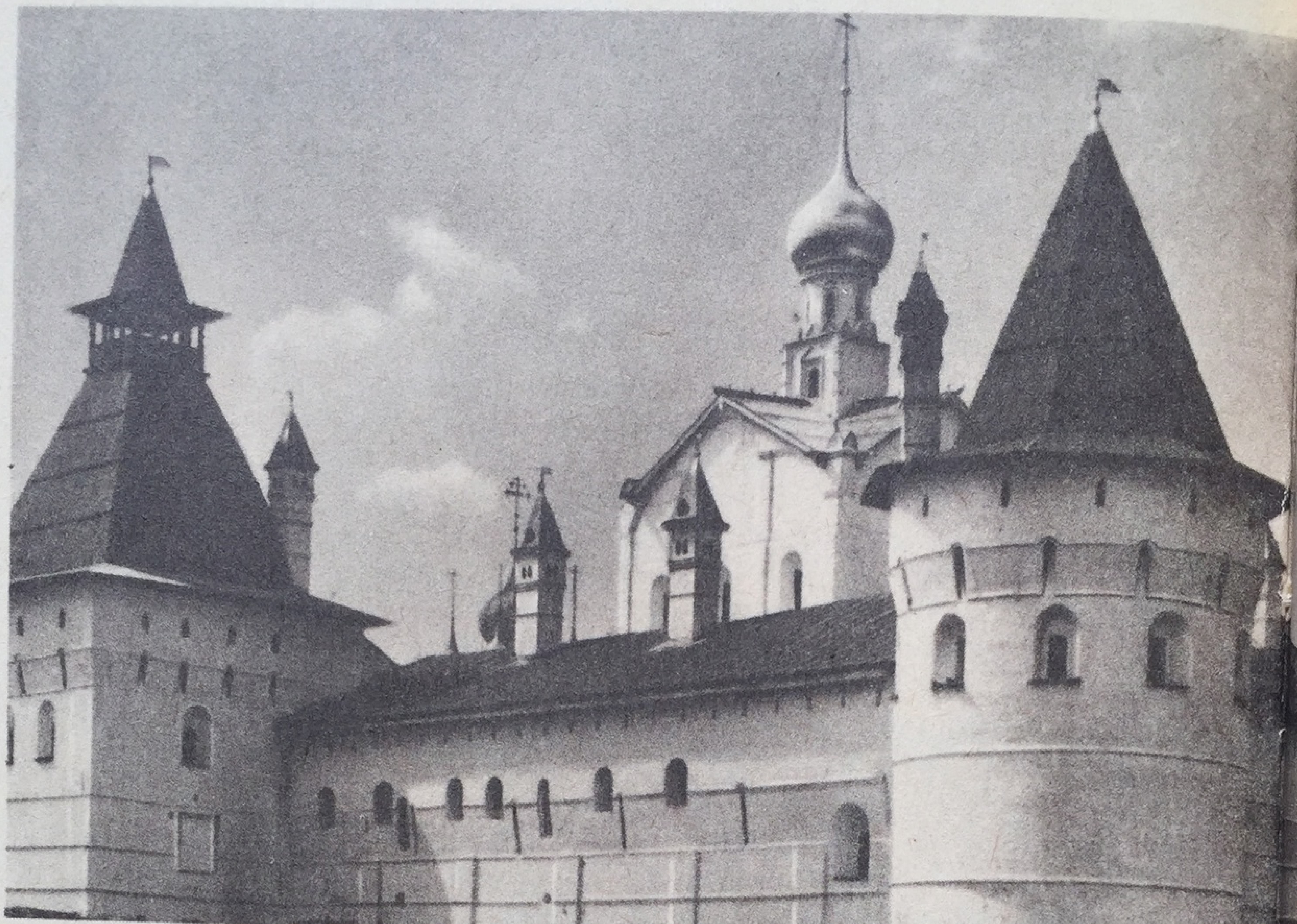
Такое чувство декоративности и монументальности, исконно народное, вылилось в одном из самых замечательных художественных ансамблей этого века, осуществив в нем как бы синтез искусств. Это — ансамбль Ростова Великого, на котором хочется остановиться подробнее.

...Когда со стороны Москвы подъезжаешь к Ростову, направо от дороги открывается озеро Неро. А далеко, на противоположном берегу,— стройные колокольни и купола. Вы думаете, что это ростовский Кремль, и стараетесь различить его храмы, но машина сворачивает: то был не Кремль, а монастырь, по соседству с Кремлем разросшийся. Знаменитый Яковлевский монастырь — тоже гордость русской архитектуры. И вот, наконец, все так же над гладью озера, вырастает и сам Кремль.

Белизна высоких каменных стен, гармония широких и гладких плоскостей, уступы башен, лазурь, серебро и золото куполов — все это сливается в какую-то светлую, радостную симфонию красок и архитектурных форм.

«Всякое дыхание да хвалит господа». Фреска церкви Рождества Христова в Ярославле. 1700 г. Фрагмент.

Поклонение золотому тельцу. Фреска церкви Иоанна Предтечи в Ярославле. 1694—1695 гг.



Ростовский Кремль.

Имя ростовского митрополита Ионы было долго предано забвению. А между тем Ростов Великий как ансамбль памятников искусства, сохранившийся до наших дней (многие из более древних ростовских памятников погибли в огне при нашествии чужеземных орд), создан в основном при Ионе и, очевидно, по его указанию. Так что имя его достойно фигурировать среди тех властителей духовных и светских, которые, пусть из личного честолюбия либо для возвеличения своей власти в глазах современников и потомства, проявили себя меценатами, поручая грандиозные работы лучшим художникам своего времени. Этот митрополит не был как будто ни ученым-богословом, ни выдающимся проповедником. Во всяком случае, трудов его не сохранилось, и мы мало знаем о его жизни. Однако можно сказать с уверенностью, что страсть к искусству владела этим человеком.

Иона Сысоевич родился около 1600 г. и умер в 1691 г. Почти сорок лет во вторую половину века он управлял ростовской митрополией. Два года возглавлял всю русскую церковь в качестве местоблюстителя патриаршего престола — после попавшего в опалу патриарха Никона, возмечтавшего утвердить главенство церкви над государством. Есть сведения, что Иона сочувствовал Никону, за что сам был отрешен от местоблюсти-

тельства и из Москвы выдворен обратно в Ростов. Именно с этого времени его деятельность по украшению Ростова приняла поистине грандиозные размеры.

Великолепный Успенский собор построен задолго до Ионы, но расписан фресками при нем. При Ионе выстроен рядом с собором Кремль, причем очень своеобразный: крепость в центре России была в ту пору излишней, и потому его оборонительные сооружения имеют чисто декоративный характер. В общем, это непомерно обширная (в окружности до двух с половиной километров) резиденция митрополита, построенная в виде кремля, что ни до, ни после Ионы не практиковалось. Резиденция — с высокими надвратными храмами: церковью Воскресения, церковью Иоанна Богослова и церковью Спаса на Сенях, каждая из которых радует своей нарядной монументальностью.

Кто же был истинным создателем этого ансамбля, органическое единство которого свидетельствует и о единстве замысла? Высказывалось предположение, что ростовский Кремль — творение ростовского каменщика Петра Досаева. Мы ничего не знаем о нем, и нужно проделать большую исследовательскую работу, чтобы точно установить, был ли он действительно зодчим ростовского Кремля.

Церковь Иоанна Богослова в Ростове. 1683 г.

При Ионе же все три надвратные церкви были расписаны внутри фресками, сплошь покрывающими их стены. И тут, очевидно, потребовалось какое-то общее руководство, чтобы объединить в единое целое внутреннюю архитектуру храмов и их живописное убранство.

При Ионе была сооружена и грандиозная звонница, ибо он возмечтал озвучить архитектуру и живопись созданного по его воле ансамбля. Сохранилось письмо Ионы, в котором он сообщает: «На своем дворишке лью колоколишки, и дивятся людишки».

Дивиться и впрямь было чему. Мастер Фрол Терентьев, имя которого достойно войти в мировую историю музыки, отлил колокол весом в две тысячи пудов, дающий тон «до» большой октавы; празднично-торжественный звон слышался на двадцать верст кругом. Этому колоколу, самому большому в звоннице, Иона дал имя «Сысой» в память отца своего, скромного сельского священника, похороненного недалеко от роскошной резиденции его властолюбивого сына.

Ростовский Кремль построен так, что пройти по его галереям можно от храма к храму и от палаты к палате, не спускаясь на землю. Так, очевидно, и прохаживался Иона, любуясь живописью, исполненной по его заказу и вкусу, радуясь

Апостол Петр в Гефсиманском саду. Фреска церкви Воскресения в Ростове Великом. Около 1675 г.

архитектуре, им облюбованной, торжественно возвышающейся над гладью водных просторов, слушая звон колоколов, славившийся на всю Россию. То, что Никон хотел осуществить в общерусском масштабе, он, Иона, осуществил на своем «дворишке», пышным строительством наделив церковь внешними атрибутами величия и блеска светской власти.

В надвратных своих церквях Иона распорядился отвести, наподобие театральной сцены, значительно больше места для духовенства, нежели для мирян, и мы знаем, что он устраивал богослужения особенно торжественные, как бы театрализованные, включая, очевидно, и их в тот комплекс благолепия, в котором, может быть, искал утешения в грустных думах о том, что высшая церковная власть ускользнула из его рук.

При Ионе была воздвигнута и голубоглавая церковь Спаса на Торгу, сливающаяся с Кремлем в единую ликующую симфонию. При нем совсем близко от Ростова построена деревянная церковь на реке Ишне. При нем в Яковлевском монастыре построена и расписана фресками Зачатьевская церковь. При нем в Борисоглебском монастыре, что в восемнадцати километрах от Ростова, воздвигнута Сретенская надвратная церковь. И наконец, Углич и Ярославль, входившие тогда в Ростовскую митрополию, тоже гордятся архитектурными памятниками, воз-

Деревянная церковь на реке Ишне. 1687—1689 гг.

двигнутыми при том же ростовском митрополите Ионе Сысоевиче.

Художественные шедевры Ростова созданы главным образом в последние десятилетия XVII в., когда древнерусское искусство уже близилось к концу. И вот, как бы предчувствуя этот конец и зарождение нового, основанного на совсем новых началах искусства, ростовские мастера порадовали нас последним полногласным аккордом архитектурной и живописной симфонии, неотвратимо уходящей в прошлое.

В Москве в это время зодчество уже приобретало новые формы, отмеченные барочной пышностью, навеянной западными влияниями. Ростовские же надвратные храмы построены в согласии с древней новгородской традицией: лаконичность и ясность гладких стен определяют их облик в гармоническом сочетании ровных, друг друга дополняющих плоскостей. Но эта белокаменная гладь в Новгороде дышит величием, некоей первозданной силой, в Ростове же величие уступает место изяществу, эпос — лирике, пафос могущества — мягкой музыкальности.

То же можно сказать о живописи надвратных храмов ростовского Кремля. Несмотря на местами грубую позднейшую запись, эта живопись сверкает чудесной голубизной, золо-

тистыми переливами, нежно-палевыми, зелеными и розовыми тонами. Фрески изображают библейские и евангельские сцены, страшный суд, святых, торжественные шествия священнослужителей в роскошных облачениях. Жизнерадостное любование красотой окружающего мира часто проявляется в этих сценах наряду с большой динамичностью, когда того требует сюжет, оставляя всегда впечатление волнующе-сказочного видения.

Изысканной узорчатостью, плавностью ритма и высоким декоративным эффектом радует нас здесь на прощание великая древнерусская живопись. Этот прощальный ансамбль древнерусского искусства является его лебединой песней, чудесной и незабываемой.

После перенесения митрополии из Ростова в Ярославль ростовские храмы пришли в ветхость. В прошлом веке местное купечество обеспечило их реставрацию, при которой, однако, были допущены некоторые искажения. В 1953 г. страшный ураган пронесся над Ростовом, причинив его памятникам огромный урон. Была проведена новая коренная реставрация, и ныне большинство памятников Кремля восстановлено в их первоначальной красоте.

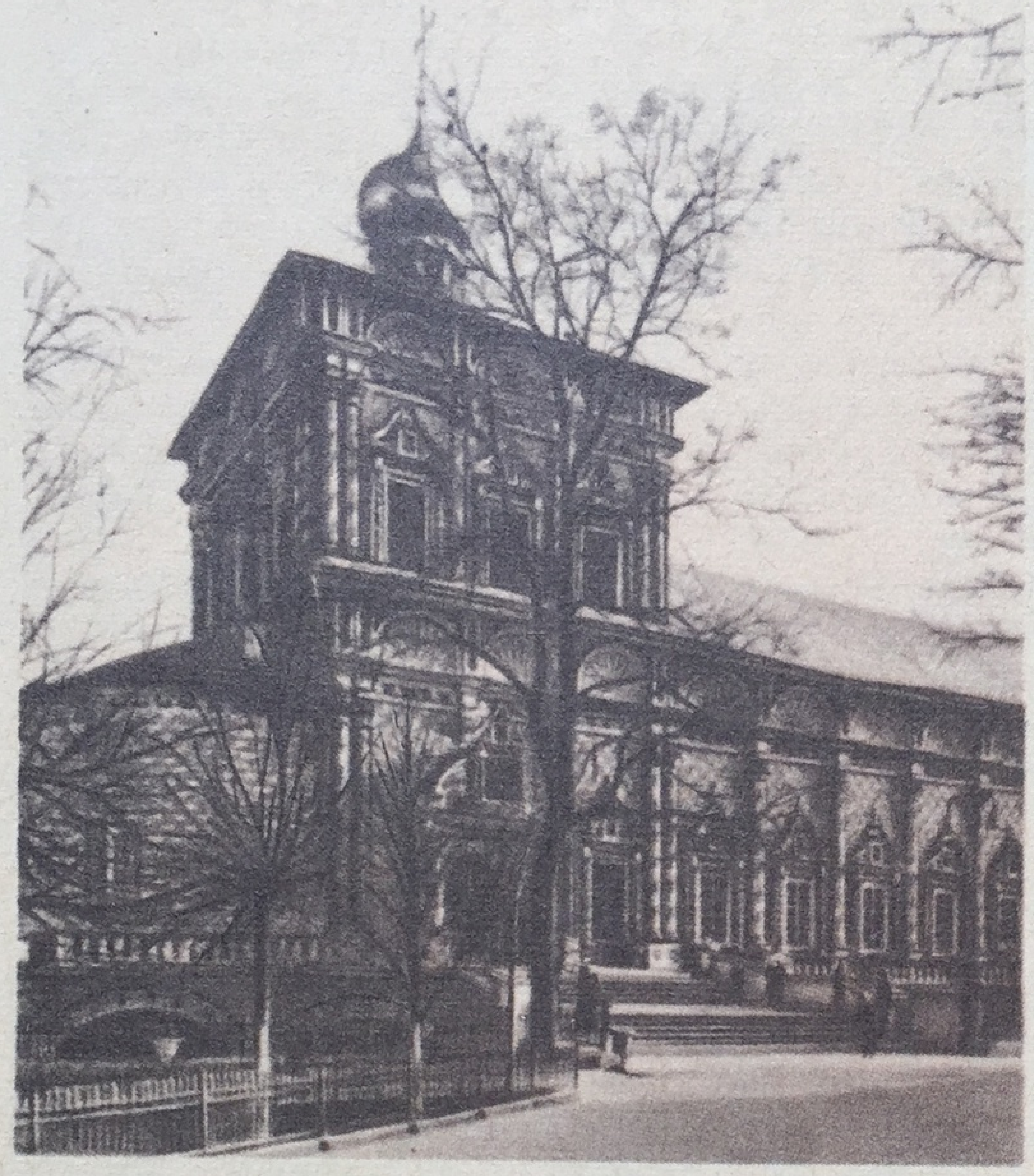
Мы думаем, что Ростову Великому, великому по своему прошлому в период борьбы за объединение Руси, великому по своим художественным сокровищам, которыми он вправе гордиться перед всем миром, предстоит и великое будущее как месту паломничества любителей искусства, открывающих в его памятниках воплощение древнего идеала красоты нашего народа.

Того народа, из которого вышли каменщик Петр Досаев, литейщик Фрол Терентьев да и сам Иона Сысоевич, а равно все те безвестные «людишки», что вместе с ними, согретые пламенной любовью к прекрасному, создали этот несравненный празднично-ликующий ансамбль, где зодчество, живопись и музыка, торжественно дополняя друг друга, соединились, как, быть может, нигде, в единое неразрывное целое из красок, линий, объемов и звуков.

Как в сказке...

...В XVII в. Украина воссоединяется с Русью. Это событие, имевшее огромное значение для обоих народов, нашло свое отражение в искусстве. Происходит взаимное обогащение. Украина переживает культурный расцвет. Русских мастеров привлекает величие украинских многоглавых соборов, равно как развившиеся на Украине реалистические приемы в портрете и гравюре. Со своей стороны, достижения русского искусства проникают на Украину. Так, в конце века московский мастер Осип Старцев построил Военно-Никольский собор в Киеве, занявший видное место в истории украинского искусства.

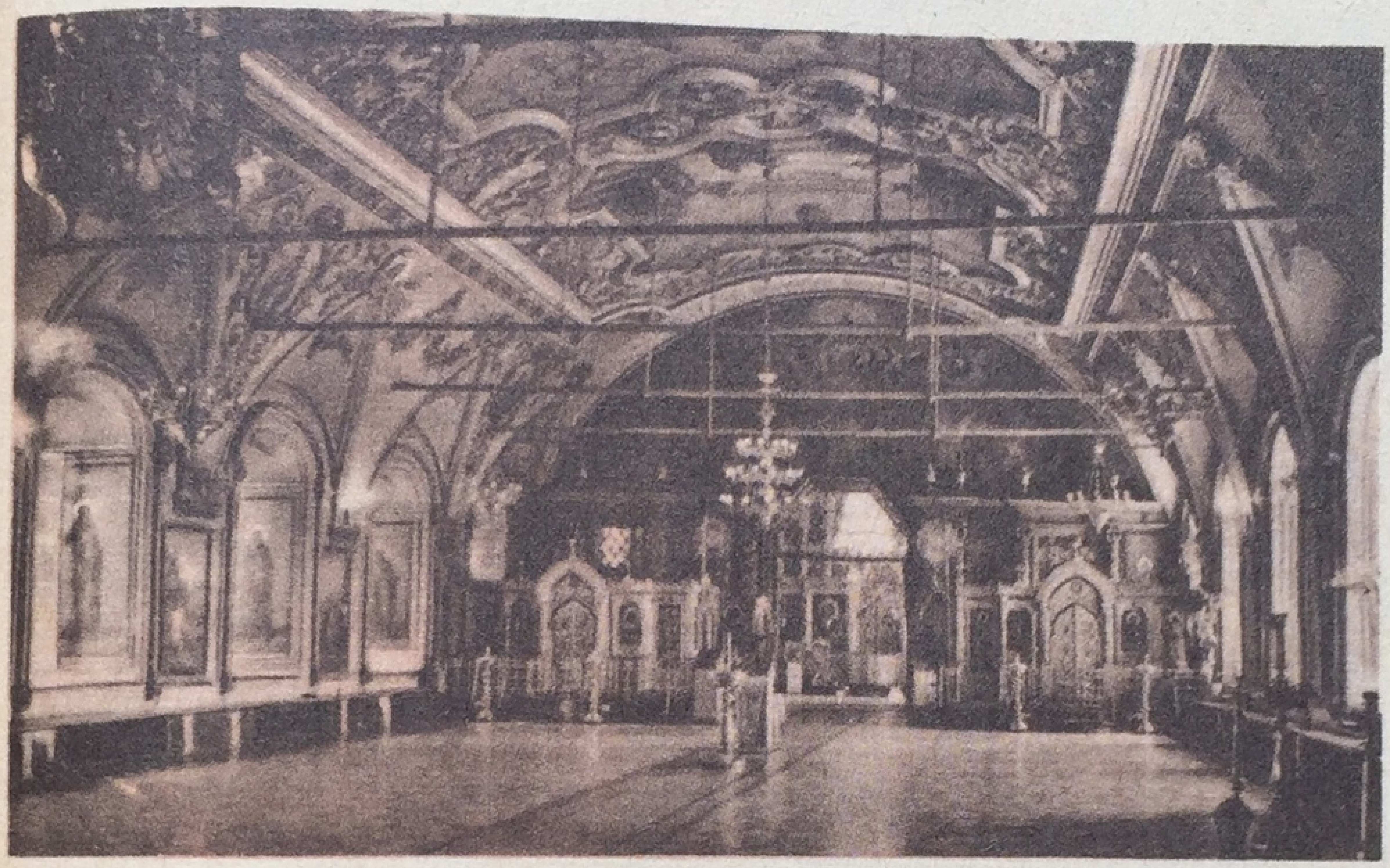
Трапезная Троице-Сергиева монастыря. 1686—1692 гг.



Это тот самый «каменных дел мастер» Осип Дмитриевич Старцев, которому мы обязаны завершением постройки и роскошной отделкой трапезной Симонова монастыря в Москве. За ней уже в конце века последовало строительство новой трапезной Троице-Сергиева монастыря, самой грандиозной из всех, с огромным (70×18 *м*) бесстолпным двухсветным сводчатым залом. По своей декоративной пышности трапезные занимали среди построек того времени едва ли не первое место. Недаром утверждал Павел Алеппский, что «в монастырях Московской земли... более всего тщеславятся благолепием, величиной и обширностью помещения трапезных». Впрочем, в не меньшее восхищение приводили сирийского архидьякона и каменные жилые дома в Москве. «Мы дивились,— пишет он,— на их красоту, украшения, прочность, архитектуру, изящество, множество окон и колонн с резьбой... на высоту их этажей, как будто они крепости, на их огромные башни, на обильную раскраску разноцветными красками снаружи и внутри: кажется, как будто это действительно куски разноцветного мрамора или тонкая мозаика».

И будь то трапезные (гордость монастырских «постников»!), пышные храмы, боярские палаты или рубленные нашими плотниками деревенские церкви и крестьянские жилые постройки

с окнами, обрамленными причудливой резьбой,— везде то же стремление сделать так, чтобы выглядело «как в сказке». Да, очень много было построено в этот век, и много имен славных русских зодчих дошло до нас. Значение искусства крепче входило в сознание, и имена зодчих отмечались все чаще. Это для



Внутренний вид трапезной Троице-Сергиева монастыря.

нас особенно ценно, так как в архитектуре XVII в. больше подлинных художественных достижений, чем в живописи.

Вернемся к первой половине века. Знаменитый Теремной дворец в Московском Кремле (1635—1636 гг.)— крупнейшая из гражданских построек той поры, воздвигнутая мастерами Антипом Константиновым, Баженом Огурцовым, Трефилом Шарутиным и Илларионом Ушаковым. Палаты дворца были богато разукрашены. «Нужно представить себе в этих палатах русских бояр того времени в их длиннополых ферезях из узорных тканей, чтобы понять, насколько архитектура гармонировала с их обликом. Травяной узор покрывает в архитектуре без различия все; он является как бы лейтмотивом всего искусства XVII века. Способный сделать нарядным любой предмет, мелко раздробить любую плоскость, он ничего не выделяет, ничего не подчеркивает, но спокойно стелется, извивается...» (М. В. Алпатов). Воздействие деревянной архитектуры сказывается как в общей планировке жилых покоев дворца (наподобие поставленных рядом клетей), так и в белокаменной резьбе, напоминающей резьбу по дереву, да и в ряде других декоративных деталей.

А вот и полный триумф доподлинной деревянной архитектуры в одной из самых затейливо-причудливых русских, да и

не только русских, дворцовых построек. Это — царский дворец в селе Коломенском (1667—1668 гг.), построенный плотничьим старостой Семеном Петровым и плотником-стрельцом Иваном Михайловым напротив знаменитой церкви Вознесения. Высокие шатры, скирды, бочки, гребни, маковки, кровли, ку-

Дворец в селе Коломенском под Москвой. 1667—1668 гг. С гравюры XVIII в.

пола — все мотивы, встречавшиеся в крестьянских избах и деревенских церквях, были использованы в нем в истинно сказочном многообразии. Над этой беспримерной архитектурной декорацией с ее ажурной резьбой работали под руководством старца Арсенья мастера-резчики Клим Михайлов, Давид Павлов, Андрей Иванов и Герасим Акулов. И опять-таки цвет играл в ней важнейшую роль, ибо резьба и все кровли были ярко раскрашены, а отдельные детали позолочены.

Коломенский дворец был разобран «за ветхостью» в конце XVIII в. Уроженец Белоруссии, прославленный ученый и поэт Симеон Полоцкий воспел красоту этого деревянного дворца, называя его восьмым чудом света и сравнивая с храмом Соломона:

Седьм дивных вещей древний мир читаше,
Осьмый див сей дом время имать наше.

Он писал, что там:

Множество цветов живонаписанных
И острым хитро длатом изваянных...

Все в огромном дворце было так занятно, нарядно и тонко сработано, что он показался чужеземцу Рейтенфельсу «игрушечкой, только что вынутой из шкатулки».

Церковь Рождества богородицы в Путинках в Москве. 1649—1652 гг.

Внешнее убранство дворца или храма все чаще становится самоцелью. Церковь Рождества в Путинках (1649—1652 гг.), что в самом центре Москвы, тоже как бы игрушка, вынутая из шкатулки. При этом совсем небольшая, даже миниатюрная для памятника архитектуры. Хоть отдельные детали повторяют мотивы самого Василия Блаженного, весь этот храмик с его тонкой разделкой стен, «пенящихся» обилием кокошников, и красивыми наличниками — как бы чудесная «каменная песенка». Изящные, хрупкие, наглухо закрытые снизу шатры возвышаются над зданием, образуя не его органическое завершение, а всего лишь хитро задуманное затейливое украшение кровли. В этом и прелесть храмика, и в то же время некоторая его внутренняя неполноценность по сравнению с классическими памятниками великой шатровой архитектуры.

Церковь Троицы (1635—1653 гг.) в Никитниках (в Москве, в Никитниковском переулке), воздвигнутая на средства богатейшего купца Никитникова по соседству с его домом, являет нам квинтэссенцию милой затейливости архитектурных и живописных исканий XVII в. Снаружи этот небольшой посадский храм, для постройки и украшения которого были приглашены лучшие мастера, пленяет нас причудливой многообъемностью своих форм со сказочным богатством деталей, а роспись его

интерьера (в советское время освобожденная от позднейших записей) — изысканностью образного строя и, главное, жаром пылающей киноварью декоративности.

Чувство торжественного соборного величия не было, однако, окончательно утрачено русскими зодчими, и оно сказалось в храмах Среднего Поволжья: в Романове-Борисоглебске, Угличе, Костроме, пожалуй, ярче всего в Ярославле. Особенно хороши в этом городе радостно-величавый храм Иоанна Златоуста в Коровниках и грандиозный, крепко спаянный воедино храм Иоанна Предтечи в Толчкове. В последнем, как пишет Н. Н. Воронин, «любовная рука художника не оставила без внимания ни одной детали — все было превращено в произведение искусства». С мастерством кузнецов перекликалась виртуозность резчиков по дереву, изографы соревновались в изощренности своих орнаментов с кирпичниками, вытесывающими чуть ли не ювелирные формы из кирпича.

В середине XVII в. властолюбивый патриарх Никон попытался использовать искусство для утверждения могущества возглавляемой им церковной иерархии. Выстроенный по его велению собор Воскресенского-Ново-Иерусалимского монастыря в Истре, под Москвой, повторял в общих чертах композицию храма над «гробом господним» в Иерусалиме. Особое посоль-

Церковь Рождества богородицы в Путинках. 1649 — 1652 гг. Фрагмент.

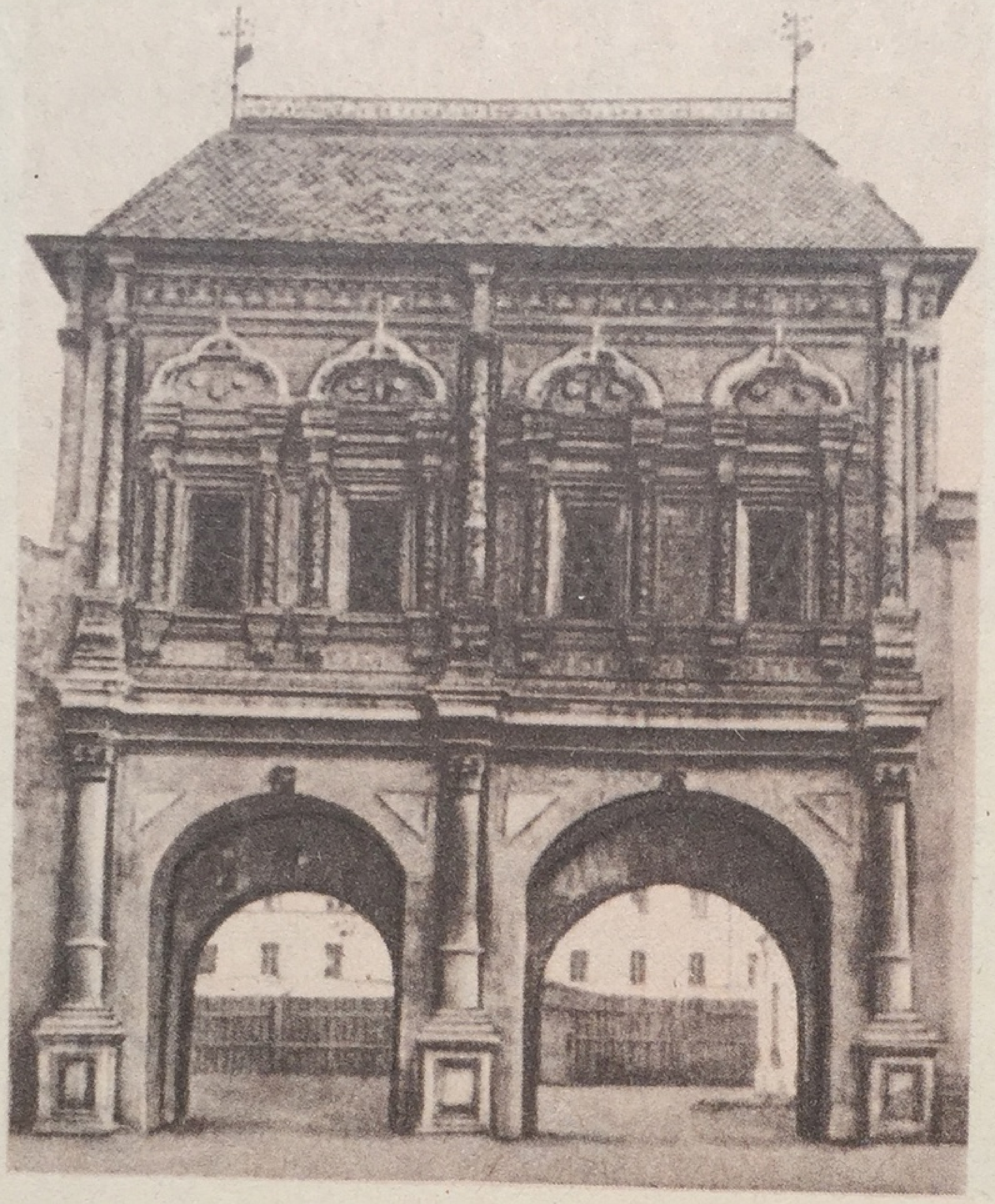
Храм Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле. 1671—1687 гг.

ство привезло оттуда модель этого храма. Строил собор известный зодчий Аверкий Мокеев. Ротонда его послужила основанием для едва ли не самого большого в мировой архитектуре шатра. Многоцветное изразцовое, или, как говорили тогда, «ценинное», украшение собора было невиданным по своей роскоши. Над ним, равно как над ажурной резьбой по дереву, потрудились искуснейшие белорусские мастера Степан Полубес, Игнатий Максимов и особенно Петр Заборский, «золотых, серебряных и медных и ценинных дел и всяких рукодельных хитростей изрядный ремесленный изыскатель».

10 декабря 1941 г. страшный взрыв разрушил почти до основания этот памятник. Так отступавшие из-под Москвы разгромленные фашисты мстили нашему народу за свое поражение. Ныне Ново-Иерусалимский собор восстанавливается.

Многоцветными изразцами, сплошь покрывающими его стены, сияет Крутицкий теремок в Москве. Строил этот надвратный теремок по заказу крутицкого митрополита нам уже знакомый Осип Старцев. Сказочный по убранству теремок вызывал у тогдашних русских людей восторженное сравнение митрополичьих владений с раем.

Конец XVII века. Замечательный зодчий, бывший крепостной Яков Бухвостов возводит в Переяславле Рязанском (теперь



Крутицкий теремок в Москве. 1694 г.

г. Рязань) собор, который следует признать одним из самых величественных сооружений всего этого века и в то же время одним из самых ясных и гармоничных по своей композиции. Его стройные, чудесно расчлененные и потому никак не давящие громады, поставленные на высокий арочный подклет, торжественно вздымаются над всем городом.

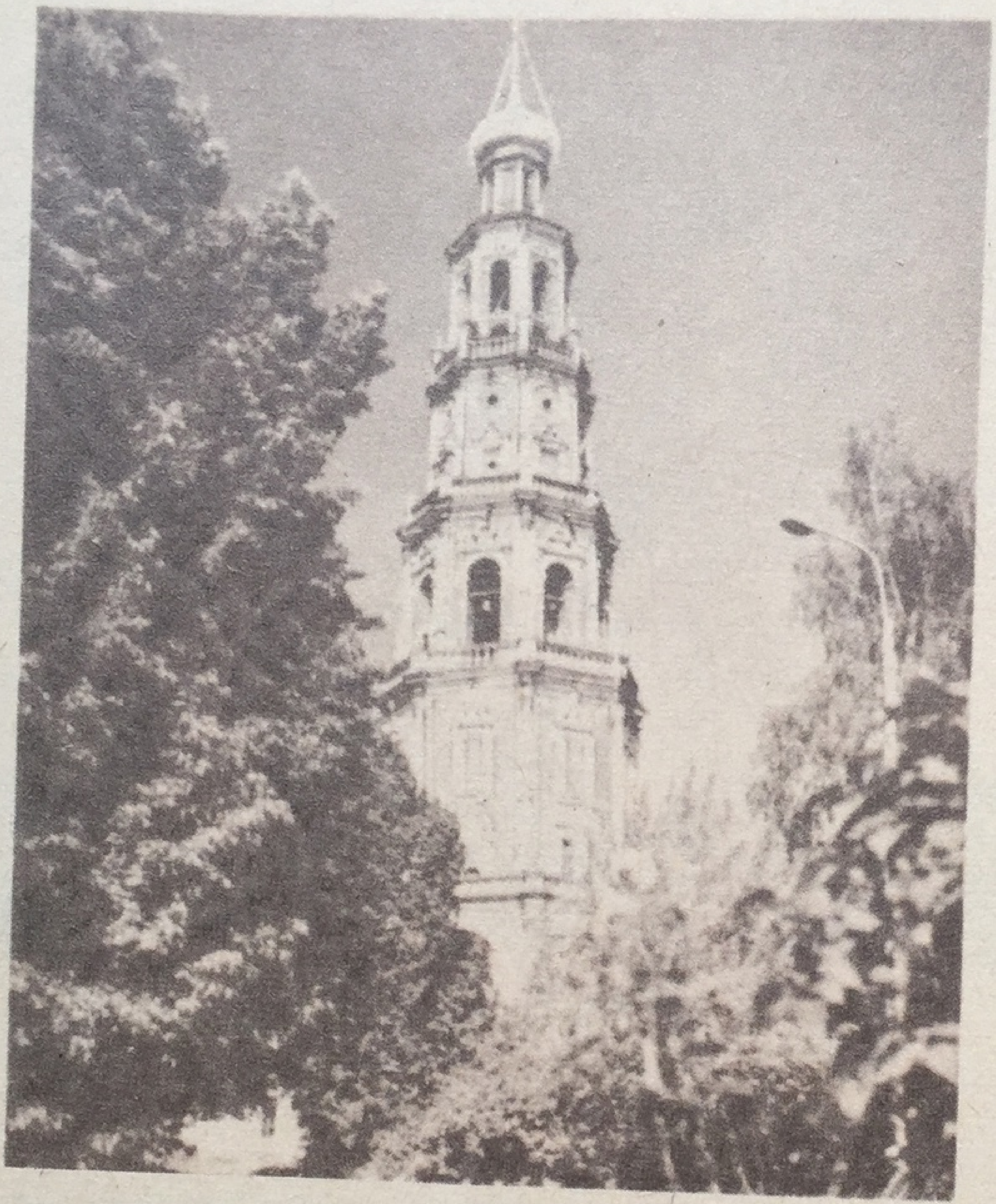
В последние десятилетия XVII в. русское зодчество включается все настойчивее в общеевропейское русло. Стиль барокко с его пышностью и велеречьем главенствует в Европе. Но художественный гений каждого народа сохраняет в этом общем стиле свое лицо. Как же было не сохранить его русскому художественному гению, столь индивидуальному и с такой древней традицией!

Мать Петра I — Нарышкина. Ее родственники строят роскошные здания, стиль которых вошел в историю русского искусства под названием нарышкинского барокко. Самый прекрасный его образец — храм Покрова в Филях (что ныне в самой Москве). Подобно знаменитой Коломенской церкви, церковь в Филях черпает силы для своего становления как бы из самой земли. Открытые галереи с живописно раскинувшимися лестницами, а над четвериком — убывающие в объеме восьмерики. Подъем тут уверенный, но замедленный. Это не дух

Церковь Покрова в Филях.
1693 г.

Церковь Николы в Хамовниках.
1672—1682 гг.

Колокольня Ново-Девичьего монастыря. 1690 г.



Погост. Кижи. Общий вид. Нач. XVIII в.

захватывающее величие, не победный взлет, а лишь приглашение к прогулке — все выше и выше от восьмерика к восьмерику среди гармонии четких, стройных и предельно декоративных архитектурных форм. Красный кирпич гладких стен — и белокаменные наличники с тонкими колоннами, над карнизами — барочное кружево «петушиных гребешков» и ажурные кресты над сияющими золотом гранеными главами. И все легко, воздушно и опять же затейливо, как в сказке!

Тем же ритмом проникнута и высокая многоярусная колокольня Ново-Девичьего монастыря — сверстница храма в Филях. В следующем столетии великий русский зодчий Баженов так отзовется о ней: «Колокольня Ивана Великого достойна зрения, но колокольня Девичья монастыря более обольстит очи человека, вкус имущего».

Замечательный памятник гражданской архитектуры переходного периода — палаты думного дьяка Аверкия Кириллова (XVII—XVIII вв.) в Москве на Берсеневской набережной (рисунком памятника открывается настоящая глава).

И. Э. Грабарь писал: «Подводя итоги всему, что сделано Россией в области искусства, приходишь к выводу, что это по преимуществу страна зодчих. Чутье пропорций, понимание силуэта, декоративный инстинкт, изобретательность форм,— словом, все архитектурные добродетели встречаются на протяжении русской истории так постоянно и повсеместно, что наводят на мысль о совершенно исключительной архитектурной одаренности русского народа».

И, как завещание грядущим поколениям всех несказанных красот древнерусского зодчества, высится над серой гладью северных вод создание русских плотников-древоделей, великое (да, слово это уместно!) создание художественного гения нашего народа, знаменитый ныне на весь мир двадцатидвуглавый Преображенский храм в погосте Кижи, что на Онежском озере. Немало чудесных деревянных церквей было сделано в XVII в. из бревен «без единого гвоздя». Но эта, воздвигнутая словно прощальная память о Древней Руси (в 1714 г.), когда Русь уже стала Россией,— целая поэма. И недаром само имя Кижи стало как бы символом красоты русской народной души.

Начинавшееся с величавого многоглавия киевской Софии древнерусское зодчество завершается волшебно-сказочным многоглавием из дерева. Что это — архитектура? Поэзия? Музыка? Хочется сказать, все три искусства, слитые воедино. И не знаменательно ли, что это торжественно-радостное песнопение, где наподобие огромной могучей ели, густо срастаясь в стройную пирамиду, одна над другой все выше вздымаются деревянные главы,— истинно классическое достижение того народного творчества, что из века в век питало все великое древнерусское искусство.

«Пермские боги»

Реалистическая струя пробивалась в нашей скульптуре, пробивалась подчас более настойчиво, чем в живописи. Особенно по мере того, как эта скульптура становилась все более объемной. Объемность ведь уже сама по себе приближала образ к реальности. И так как изображение реальности было тут непосредственным, а не надуманным, оно гармоничнее, чем в живописи, сочеталось с традиционным узорочьем.

Не яркое ли тому доказательство серебряная рака св. Александра Свирского (в Русском музее), вероятно, исполненная русским чеканщиком Гавриилом Овдокимовым (около 1643 г.). На фоне, сплошь покрытом чеканным травяным узором, сама фигура выделяется низким рельефом, но голова трехмерна. И эта голова исключительно выразительна. Несколько суровое лицо имеет, видимо, портретный характер, но в то же время это идеализированные черты русского человека, жителя северных лесов, умного, волевого и трудолюбивого.

Именно в лесах, при этом очень далеких от центра Русского государства, расцвела на рубеже XVII и XVIII вв. чисто народная деревянная скульптура. Исключительное по своему богатству собрание этой скульптуры хранится в Пермской государственной художественной галерее. Оно составлено ее директором Н. Н. Серебренниковым, посвятившим основанию и обогащению галереи всю свою энергию, все свои знания и всю свою горячую любовь к искусству. Да, это собрание — дело его жизни. И следует позавидовать жизни, наполненной таким служением, таким добрым и неостывающим порывом.

Мне рассказывали, что А. В. Луначарский, в 1928 г. посетивший Пермский музей, задержался там так долго, что даже опоздал на собрание, где должен был выступать, и очень сетовал, что не знал раньше о пермской скульптуре, осмотру которой уделил бы целый день. Вот тогда-то и были им написаны следующие строки:

«Посетил художественную часть Пермского музея. Совершенно потрясающее впечатление производит богатейшая коллекция деревянных скульптур. Это ново, необычайно интересно с художественной и культурно-исторический точки зрения и в то же время поражает своей художественной силой как в смысле своеобразного мастерства техники, так и по силе психологической выразительности» [1].

А вскоре Луначарский опубликовал статью, прославляющую «пермяцкий скульптурный гений», в которой он дал отдельным выставленным скульптурам такие оценки:

«Изумительное произведение искусства в смысле смелой стилизации и почти страшного выражения лица».

[1] Цит. по кн.: Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928.

Пермская деревянная скульптура. Распятие из г. Соликамска. Пермская художественная галерея.

«Совершенно невиданное и совершенно потрясающее явление».

«Положительно шедевр экспрессионистской скульптуры, имеющий в себе какую-то высокохудожественную манеру».

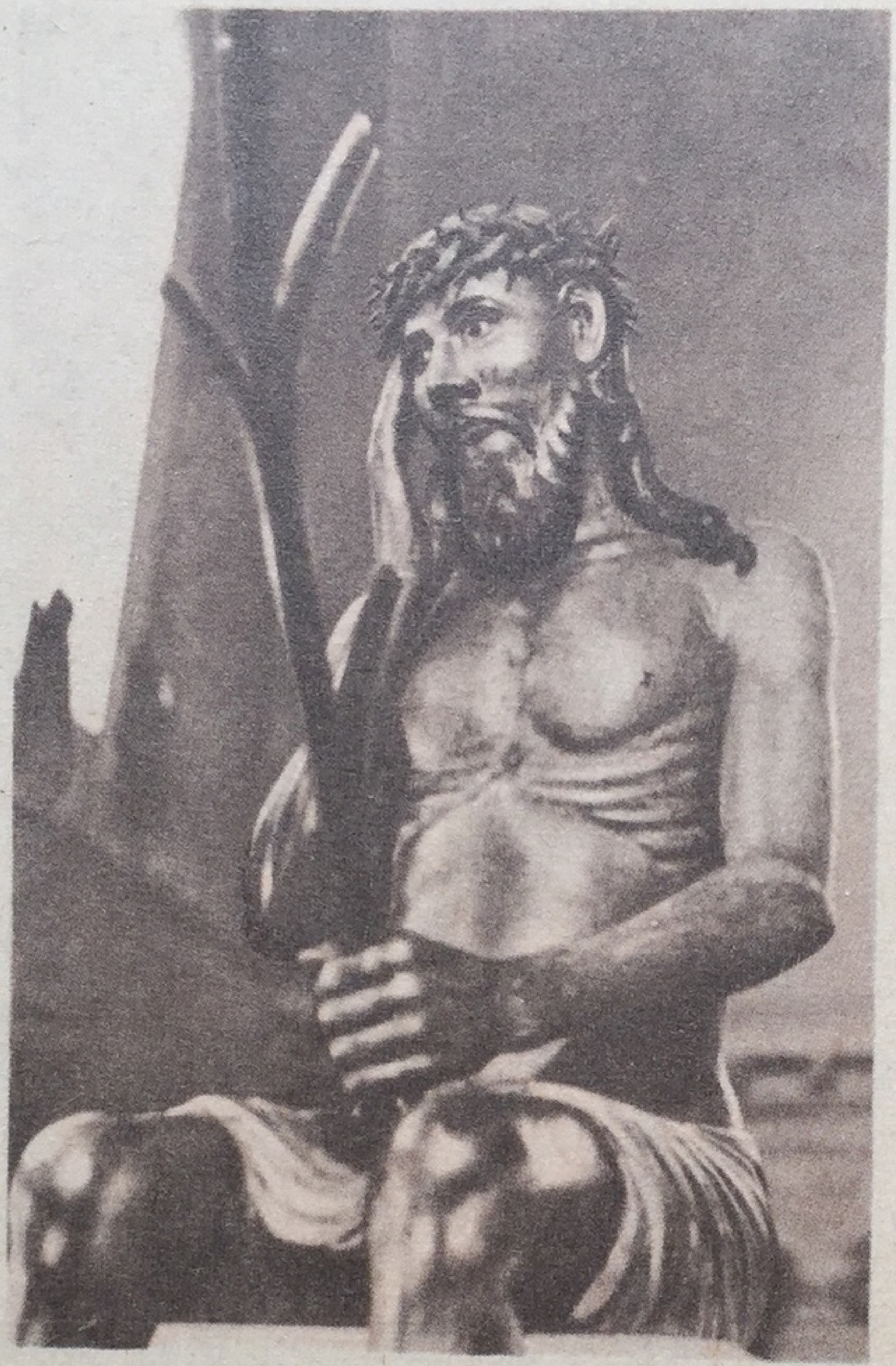
«Произведение «поэта-скульптора», поражающее изумительной уверенностью художества и полетом психологического воображения».

А в целом:

«Свидетельство огромной талантливости, огромного художественного вкуса, огромной способности выразительности»[1].

А. В. Луначарский недаром озаглавил свою статью: «Пермские боги». Дело в том, что язычество не окончательно вымерло с христианизацией Пермского края. И можно даже сказать, что там долго удерживалось «двоеверие», сохранявшее многие признаки идолопоклонства. Так, пермяки часто не ощущали различия между божеством и его изображением. Известны случаи, когда пермяк, рассердившись за какую-нибудь неудачу на бога, «наказывал» его, ставя икону, на которую он молился, вниз головой.

[1] Луначарский А. В. Пермские боги. «Советское искусство», 1928, № 5.



Пермская деревянная скульптура. «Страдающий Христос». Пермская художественная галерея.

«Вот наш патент на благородство» — это сказал Фет о книжке тютчевских стихов, и люди моего поколения помнят со школьной скамьи знаменитые строки:

> В сыртах не встретишь Геликона,
> На льдинах лавр не расцветет,
> У чукчей нет Анакреона,
> К зырянам Тютчев не придет.

Как это образно, и казалось верным поэту, и как неверно по существу!

Пермская галерея показывает нам, что на камских льдинах расцвел лавр, символ славы, раз в сыртах — восточных кряжах Европы, подходящих к самому Уралу, или совсем близко от них, в дремучей тайге, нашли приют музы, как некогда в роще Геликона, и вдохновение посетило зырян, жителей тех мест, где родилась пермская деревянная скульптура.

Поднявшись в первый раз на верхний этаж Пермской галереи, я, не глядя по сторонам — так меня поразило одно очень большое распятие — подошел к нему. Оно называется «Распятие Соликамское», так как взято с кладбищенской часовни в городе Соликамске. Длинные худые руки распятого широко распростерты ввысь, узкая голова с темными кудря-

ми полускрыта, щекой прикасаясь к плечу, туловище нарочито вытянуто, кажется бесконечно длинным, ноги в коленях изогнуты, мягко подчеркивая поворот наклоненной головы. Тело виснет, излом всей фигуры придает ему какую-то жуткую выразительность. Это тело, сверкающее чуть теплой белизной на черном фоне стенного убора, буквально разит нас щемящим созвучием своих объемов и линий.

Кто автор этого произведения? Кто этот художник, такой уверенный и смелый, законченный мастер пластической композиции, постепенно переходящей книзу в полную круглую скульптуру, этот вдохновенный ваятель, остро видевший и запечатлевший великую человеческую трагедию? Безвестный резчик уральской тайги, работавший, по-видимому, в XVII в.

Я подошел к другому распятию более темной раскраски. Это «Распятие Ильинское» — опять-таки названное по местонахождению кладбищенской часовни, где оно было обнаружено. Здесь лицо видно нам полностью. Явно восточного типа. Продолговатое и в то же время тяжело опухшее в щеках, с большим мясистым носом. Глаза закрыты. Узкий впалый живот, ясно обозначены ребра. Слабое тело висит, повисло безнадежно. И вся эта скорбь, это глубокое, до дна испитое страдание, явственно сквозит в опущенных веках, в щеках и никнет вместе с головой в терновом венце.

И еще одно распятие неотразимо манит посетителя, как только вступает он в этот мир «пермских богов»,— одно из самых больших, темно-коричневое, однотонное. Монголовидное лицо, простое, величавое и поникшее. Высоко поднятая грудь, сухие мускулистые руки и ноги. От всей фигуры веет силой, гибкой, пружинистой и себя сознающей. Скакать бы этому богатырю с колчаном и луком на лихом коне! Но здесь его сила повержена, и в этом трагизм образа, запоминающегося навсегда.

Я оглянулся: лицом к этим распятиям сидели фигуры, которые тоже запомнились мне навсегда,— «Страдающие Христы». Их здесь семь или восемь в натуральную или почти натуральную величину. Вот этот обнажен, а тот — в синем пермяцком шабуре, праздничном халате с цветной опояской. Один — типичный коми-пермяк, другой — чисто русский всем своим обликом. Полную гамму чувств, раздумий, переживаний выражают их лица, и у каждого рука приложена к щеке — то ли чтобы защитить лицо от удара, то ли в недоуменной тоске, когда удар уже нанесен. У одного в глазах ужас, у другого — скорбь и вопрос «за что?» или же глубокая дума на добром лице, как у этого русского мужичка в терновом венце и кандалах, который называется «Христом Соликамским». Дума щемящая и опять-таки недоуменная. И нам ясно, что в этих сидящих и распятых «спасителях», израненных, забрызганных собственной кровью, изобразил себя житель этих мест, крестьянин, изобразил свое страдание и вместе с тем извечную думу о мире, о жизни, о ее смысле.

А какое во всем знание материала, умение его использовать! Эти бороды, гармонично струящиеся или резко очерченные и властные!.. Эти руки, так музыкально сложенные в мольбе!.. Как все это замечательно вырезано, выдолблено, как подчинено творческой воле художника! А раскраска — эти тона, то мерные, приглушенные, то подчеркивающие своими контрастами драматизм изображаемой сцены.

Острая выразительность, реализм, согретые подлинным огнем, все облагораживающим, подлинно народное мироощущение, крестьянская дума, величавая и скорбная, в которой ведь тоже самая подлинная поэзия и неоспоримое своеобразие,— вот что привлекает нас в этой скульптуре. Своеобразие, при котором в русле русской художественной традиции нашли свое отражение иные мотивы — зырянские, монгольские. Своеобразие, при котором наряду с барочными формами, западным влиянием, в частности польским, идущим через Украину, в XVII и XVIII вв. создаются образы, как бы прямо выхваченные из жизни, зорким глазом подмеченные, вдохновенным воображением завершенные и умелой (поразительно умелой!) рукой запечатленные в полном согласии с внутренним душевным ладом художника-простолюдина, бесконечно талантливого в своей действительно неповторимой непосредственности.

«Пермские боги» умерли. Но ведь умерли и боги Олимпа. Однако их художественные образы живы и по сей день.

Творчество деревенских резчиков Пермского края самобытно, правдиво и чистосердечно.

Декоративное и прикладное искусство

И миниатюры, и графика процветали в XVII в., но, пожалуй, наибольшего развития достигло декоративное и прикладное искусство.

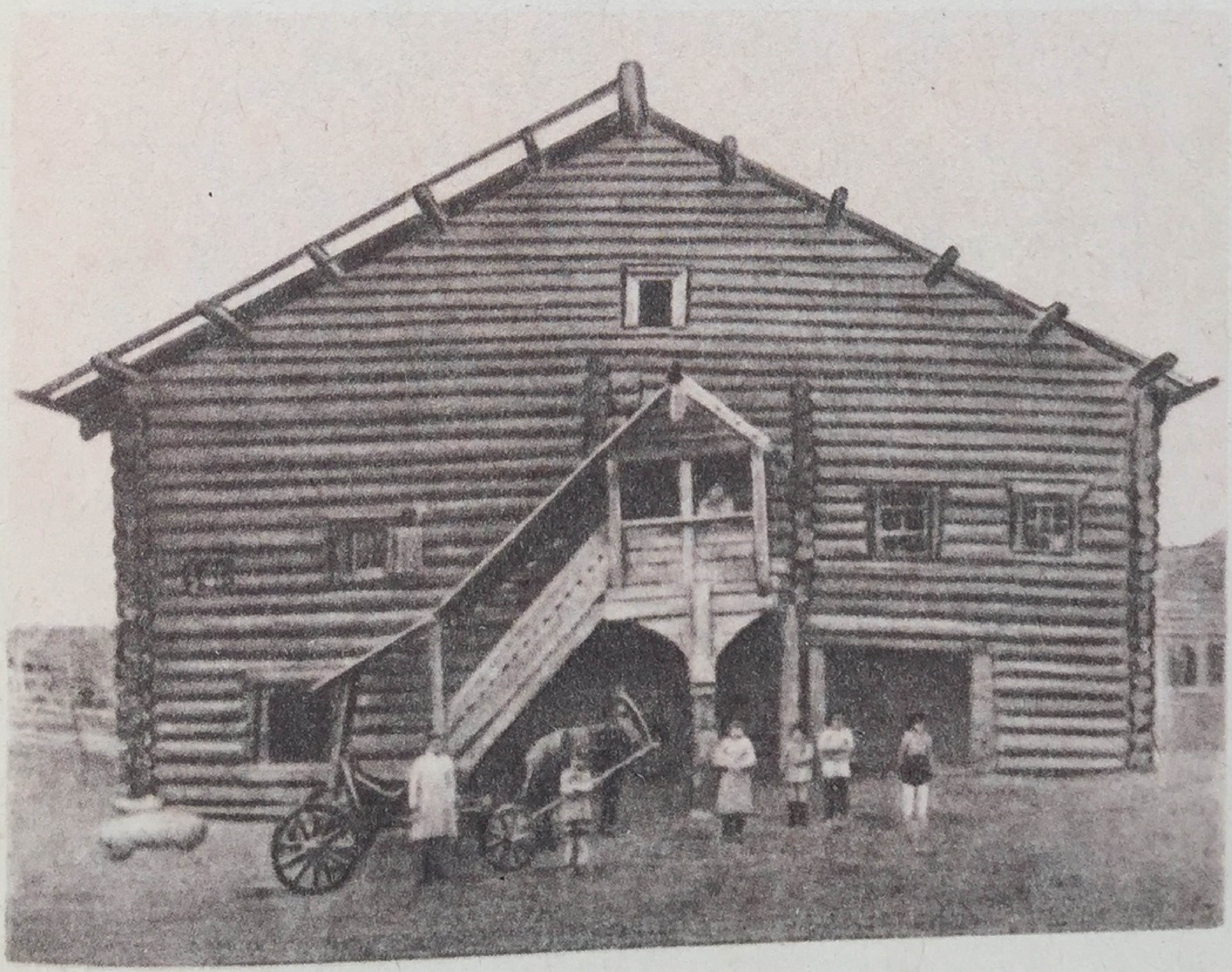
Изделия «золотых дел мастеров» составляют основную массу сокровищ Оружейной палаты Московского Кремля. Оклады, напрестольные кресты, цаты, потиры, братины, чарки, ковши, стопы, серьги самой тонкой работы сверкают там в витринах, унося нас в мир сказочной роскоши, царской, церковной или боярской. Но это не все, ибо в Оружейной палате, когда она была не музеем, а «кузницей» прикладного искусства, работали и «литцы» (литейщики), и чеканщики, и басменщики, и «сканных и черневых дел мастера». Искусство эмали особенно обогатилось в XVII в. благодаря широчайшему распространению расписной или живописной эмали. Но и это не все. Не перечислить всех видов искусства, творимого для украшения, что подарил нам этот век. Белокаменная резьба и изразцы; декоративная резьба по дереву (роскошные иконостасы и «напрестольные сени», решетчатые двери, золоченые клиросы); слесарное мастерство (так называемая золотая ре-

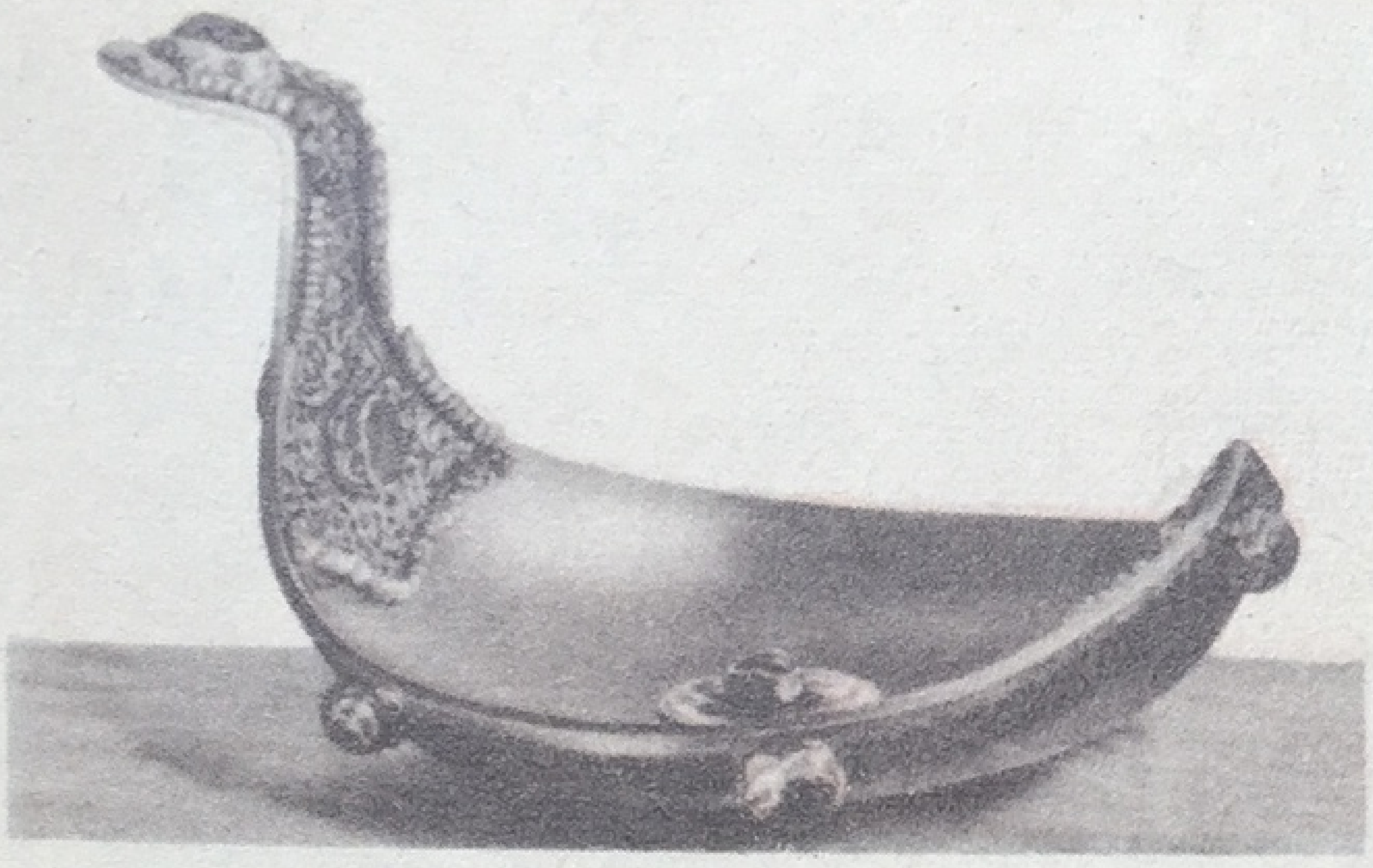
шетка кремлевского Теремного дворца являет нам сплошное кружево спиралевидных завитков с ромбами, цветами, диковинными чудовищами и скоморошьими головами); шитье, в которое в изобилии, дотоле невиданном и уже чрезмерном, вводятся золото, жемчуг, драгоценные камни.

Украшательское излишество — вот, пожалуй, основной грех декоративного и прикладного искусства XVII в. И потому, несмотря на богатейшую фантазию, проявляемую мастерами, и на виртуозность их техники, XVII век не может быть признан веком высшего расцвета декоративного и прикладного искусства. В предыдущем веке орнамент строго выполнял свою функцию: стелясь по сосуду или кресту, орнамент не только следовал структуре (тектонике) предмета, но выявлял ее еще полнее и ярче. В XVII в. орнамент стал самоцелью. Предмет, произвольно покрываемый эмалью, драгоценными камнями или изображениями, служил мастеру всего лишь предлогом для орнаментального расточительства. В результате получались изделия часто замечательные по работе, богато отделанные, что называется «не жалея средств», но внутренне неоправданные и потому художественно несовершенные.

И все же лучшие достижения народного творчества живут и в самых роскошных изделиях того времени. Золотой ковш

Изба в селе Кошине. 1813 г.
Архангельская область.





Золотой ковш царя Михаила Федоровича. 1624 г. Гос. Оружейная палата.

Резные царские двери из церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Последняя четверть XVII в. Деталь.

царя Михаила Федоровича (в Оружейной палате) украшен драгоценными камнями, жемчугом, чернью, но форма его, найденная задолго до XVII в., та же, что и у деревянных крестьянских ковшей.

Увы, очень мало сохранилось деревянных изделий, созданных тогда народными мастерами для деревенского обихода. Тем драгоценнее дошедшие до нас ковши и скобкари от самых крохотных, умещающихся на ладони, до огромных, сработанных из корневищ. В них радуют конструктивная ясность, спокойное благородство формы и ее целесообразность.

Заря XVIII века. По словам Пушкина, «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и при громе пушек». Наступила новая эра нашей истории, отмеченная и новым искусством. Что же дало этому новому искусству искусство предшествовавшей эры?

На этот вопрос убедительно отвечает М. В. Алпатов в следующих строках, которыми мы и закончим нашу книгу о великом художественном наследии Древней Руси: «Это был переворот, равного которому не пережила культура ни одной другой страны Европы. Русские люди смело преодолели все трудности и вступили на новый путь. Но это не значит, что в процессе ломки старого погиб весь опыт древнерусского творчества. Его традиции сохранились и позднее. И это сказалось не в том, что отдельные художники нового времени следовали древнерусским мастерам и заимствовали у них отдельные мотивы и формы. Подлинная связь с традицией оказалась полнее всего в тех случаях, когда русские художники решали новые задачи, поставленные новыми историческими условиями, но опирались при этом на всю совокупность художественного опыта Древней Руси. Истинными наследниками и продолжателями дела древнерусских мастеров были не стилизаторы, создатели «ложнорусского стиля» в архитектуре или церковных росписях XIX века, но такие творцы архитектурных форм, как Баженов и Захаров, такие живописцы, как Александр Иванов и Суриков».

Содержание

Живая связь эпох 5
Вступление 9
Византийская художественная система 13
От античности к средневековью 14
Становление 18
Первый расцвет 28
Второй расцвет 39
Последний расцвет 52
Причерноморье 57
Фундамент древнерусской художественной культуры . . . 81
Гнездо жар-птицы 82
В древнейшие времена 85
Культ природы 87
Первые памятники 92
Киевская держава 97
Преемственность. Творческий порыв 98
«Матерь городов русских» . . 100
Софийский собор и михайловские мозаики 107
Художественное ремесло . . . 116
Немеркнущая красота . . . 124
Владимиро-Суздальская твердыня 127
Русское единство 128
Белокаменное великолепие . . 131
Живопись 143
О значении и судьбах древнерусской иконописи 151
В Андрониковом монастыре . 152
Искусство, преданное забвению 155
Новооткрытые сокровища . . 158
Особая выразительность . . . 162
Господин Великий Новгород . 167
«Источник русской народности» 168
Собственный художественный стиль 184
Появление Феофана Грека . . 191
Как смотреть икону 198
Блестящая страница в истории мировой живописи 203
Шитье и узорочье 216
«Молодший брат» 219
Москва 225
Пушкин и Рублев!.. 226
Новая художественная школа 227
Перед рублевской «Троицей» . 232
Два мнения 238
Сияние великого искусства . . 241
Дионисий 250
Сердце России 256
Каменный шатер 269
Единство и многообразие . . 277
Пластика 289
Семнадцатый век 295
Взаимная непримиримость . . 296
Искусство переходного времени 300
Как в сказке... 317
«Пермские боги» 328
Декоративное и прикладное искусство 332

Лев Дмитриевич Любимов

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Редактор С. М. Савов

Художник А. Т. Яковлев

Художественный редактор К. К. Федоров

Технические редакторы И. В. Квасницкая, С. Н. Терехова

Корректоры Р. С. Збарская, Г. Л. Нестерова

ИБ № 5350

Сдано в набор 18.12.80. Подписано к печати 27.08.81. А07442. 60×90 1/16. Бум. офсетная № 2. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 21+форзац 0,25. Усл.-кр. отт. 42,5. Уч.-изд. л. 21,96+форзац 0,45. Тираж 400 000 экз. Заказ № 2557. Цена 1 р. 30 к.

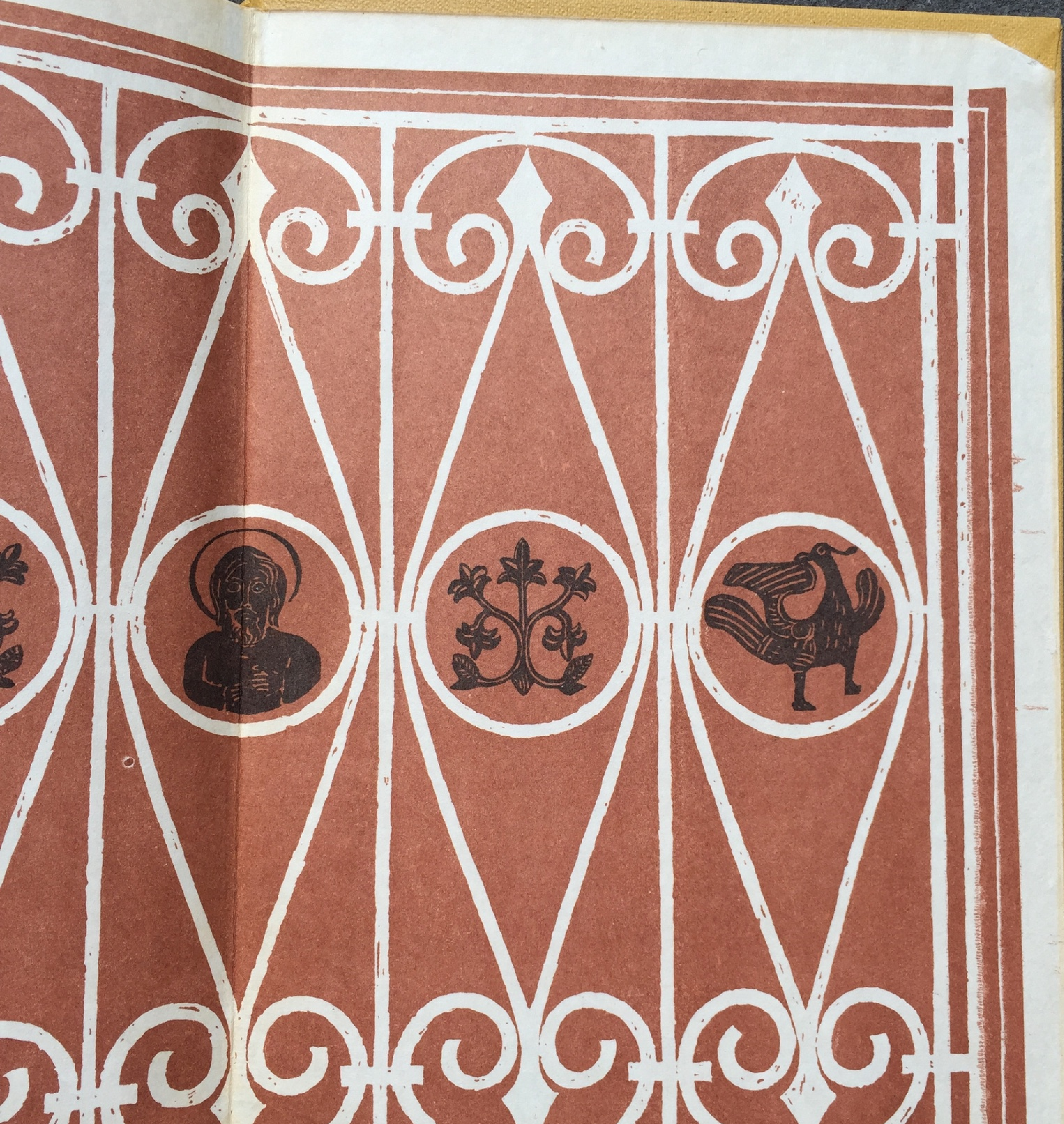
Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

…реданное забве-
…ие сокровища
…зительность . . . 155
…ликий Новгород . . 158
…усской народности» . 162
… художественный . 167
… 168
…еофана Грека
…ь икону 184
…траница в истории . 191
…вописи 198
…рочье
…брат» 203
… 216
…ублев!.. 219
…ественная 225
…ская школа . . . 226
…ской «Троицей» . . 227
… 232
…ого искусства . . 238
… 241
…ии 250
…тер. 256
… 269
…многообразие . . 277
… 289
…век 295
…римиримость . . 296
…реходного времени 300
… 317
…ги» 328
… и прикладное ис-
… 332

…12.80. Подписано к печати
… $60 \times 90^{1}/_{16}$. Бум. офсетная
… школьная. Печать офсет-
… 21 + форзац 0,25. Усл.-кр.
… л. 21,96 + форзац 0,45.
…кз. Заказ № 2557. Цена

… Красного Знамени изда-
…ение» Государственного ко-
… делам издательств, поли-
… торговли. Москва, 3-й про-
…и, 41.
…Красного Знамени Калинин-
…ский комбинат Союзполи-
… Государственном комитете
…здательств, полиграфии и
… г. Калинин, пр. Ленина, 5.



1 р. 80 к.

ИСКУС-
СТВО
ДРЕВ-
НЕЙ
РУСИ